ISSN 0130·6405

95

10

Г-1176/95

ИСКУССТВО КИНО

Кинематографу сто лет. Это искусство, ярко, в большей степени, чем любое другое, отразившее наш XX век и распространившееся на все континенты, создало новые, общие для всего человечества мифы и еще до наступления эры телевидения позволило нам понять, что земля у нас — одна. Родина этого искусства — Франция, и да будет позволено французам не просто гордиться этим, но и чувствовать свою особую ответственность за будущее кинематографа.

Я очень счастлив, что в связи с юбилейной датой журнал «Искусство кино» посвящает свой специальный номер французскому киноискусству. Таким образом журнал продолжает и развивает традиции русской культурной жизни, всегда внимательно следившей за тем, что происходит во Франции.

Оставляю вниманию читателя изучение этого удивительно богатого материалом номера. Что до меня, то я был приятно поражен и обрадован, ибо этот номер не просто дань уважения, а живая и целостная картина нынешней французской культуры. Кино не вырвано из контекста культурной и интеллектуальной жизни, читатель познакомится с современной французской философией и критикой, дизайном, литературой и театром, и представляют их французские авторы, многие из которых специально написали статьи для читателей «Искусства кино».

Не забыт составителями и тот факт, что кино — это еще и индустрия. Несмотря на все трудности, которые оно испытывает, французское кино, на мой взгляд, ведет плодотворный поиск путей, позволяющих объединить помощь государства с частной инициативой и сохранить как технику, так и таланты, без которых нет искусства. За океаном существует великое кино, и необходимо, избегая с ним какой бы то ни было конфронтации, творчески взаимодействуя и обогащаясь, найти способы не просто сохранить свое кино, но и не утратить его самобытности. В противном случае мировому кино грозит единообразие. А когда в искусстве исчезает многоликость, исчезает и само искусство.

Я счастлив, что посольство Франции в Москве смогло помочь появлению этого номера журнала, который, я в этом не сомневаюсь, будет способствовать тому, чтобы в России лучше узнали Францию, и, стало быть, поможет укреплению наших культурных связей, имеющих славную многовековую историю.

Пьер Морель,
Чрезвычайный и Полномочный посол Франции в России

Vive la France

Любая случайность, как известно, очень часто оказывается мнимой. Так и в этом номере: именно из случайностей сложились его сюжеты. Непреднамеренные рифмы, нечаянные переклички и необязательные заметки позволили, нам кажется, услышать лейтмотивы искусства, о котором идет речь, разглядеть закономерности его бытования.

Намеренно предпочтя французских авторов, мы представляем разные голоса, стиль и взгляды французской критики. Выяснилось, что непохожих друг на друга людей, оказавшихся на страницах одной журнальной книжки, волнуют некоторые общие содержательные моменты.

Повседневность проявилась и как метод составления номера, и как одно из главных обсуждаемых в нем понятий, и как качество самой французской культуры, застигнутой врасплох, в будничных совпадениях и коллизиях. Что и обеспечило смыслообразующий ритм журнала, в котором центр находится повсюду — в каждом тексте, независимо от его индивидуальной объективной ценности, будь то рядовая газетная рецензия или заказная обзорная статья.

Годар ссылается на Бланшо, которого можно тут же прочесть; Юппер расспрашивает Бернейм, а та отвечает (ей и нам) спустя сто страниц; болезненная тема коллаборационизма возникает у Арлетти и Кейжеля, обсуждается Луи Малем, звучит в подтексте у Андре Глюксманна; дю Плантье выступает как госчиновник и продюсер, а рецензент разбирает другую его роль — актера, сыгравшего у Лелуша; спорят, не вступая в диалог, о театральном реализме Васильев и Бодрийар; Америка становится действующим лицом у Кольтеса и съемочной площадкой у Маля.

Америка, как сквозняк, подвергающий риску, но и укрепляющий культурное самочувствие французов, так или иначе присутствует во всех материалах.

Для нас таким недостижимым, хотя и знакомым до слез пространством долгие годы оставалась Франция. Можно сказать, что идею этого номера спровоцировали личные мотивы. А то, что именно Франция — родина кино, позволило нам (в год его столетия) сделать этот номер.

Зара Абдуллаева, Нина Зархи

ИСКУССТВО КИНО 10 95

СТО ЛЕТ КИНО

АНКЕТА «ИК»	11	Марсель Мартен, Жак Одиар
	29	Марин Кармиц, Даниэль Тоскан дю Плантье
	59	Клер Дени, Клод Миллер, Жан-Жак Анно
	107	Жан-Клод Бриали, Марион Верну, Паскаль Ферран
	1	**Пьер Морель**. Обращение к читателям
	2	**Зара Абдуллаева, Нина Зархи.** Vive la France
РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ	4	**Жан-Мишель Фродон**. Между суперпродукцией и культурным гетто
	8	**Пьер Мюра.** Пропавшие взрослые
ПРЕМЬЕРА «ИК»	12	**Михаил Трофименков.** Предчувствие гражданской войны
	16	**Матье Кассовиц.** О ненависти — о «Ненависти»
PRO И CONTRA	20	**Андре Глюксманн:** «У каждого свое представление о рае, но все одинаково понимают ад»
	28	**Андре Лурсон.** Последний интеллигент
NON STOP	30	**Фредерик Стросс.** Жажда чтения
	32	**Жан-Мишель Фродон.** Три маленькие истории Эрика Ромера
	35	**Жан-Франсуа Роже.** Пол ангела
	36	**Филипп Векши.** Сюжет, казалось бы, не новый...
	38	**Фредерик Стросс.** Такова жизнь
	40	**Ян Тобен.** Капкан, сработанный мастером
	42	**Венсан Реми.** Как в жизни!
	44	**Жан-Жак Лаланн.** Добровольно потерпевшие кораблекрушение
	46	**Жан-Жак Бернар.** Притча о блудном отце
	47	**Стефан Буке.** Не отпускай меня
	50	**Жак Дрийо.** И Годар сотворил «ЖЛГ»
КИНО КАК БИЗНЕС	52	**Пьер Ходсон.** Хныканье по французскому кино
	58	**Даниэль Тоскан дю Плантье.** Ответ Пьеру Ходсону
ПОРТРЕТЫ	60	СОВРЕМЕННИКИ (Изабель Юппер)
АНТОЛОГИЯ	78	**Луи Маль:** «Чем дольше я живу, тем меньше доверяю идеям»
	86	**Луи Маль:** «Подобное приключение как раз по мне»
	88	**Анатолий Васильев—Зара Абдуллаева.** Риволи, 12 — Поварская, 20
ЛАБОРАТОРИЯ	92	**Анатолий Васильев.** Дневник (парижского) режиссера
ПЕРСОНАЛИИ	109	**Мария Казарес.** О Кольтесе
	110	**Бернар-Мари Кольтес.** Западная пристань. Ангар на западе
	122	**Сергей Исаев.** Кольтес. Западнее уже восток
МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ	124	ЛЕГЕНДА АРЛЕТТИ
	138	**Леонар Кейжель.** О, двусмысленность, как сильна твоя власть
НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ	140	**Наталия Кислова.** Час Старка во французском дизайне
ШТУДИИ	150	**Морис Бланшо.** Язык будней
«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА	158	**Эмманюэль Бернейм.** Двое
АНКЕТА «ИК»	11	**Марсель Мартен, Жак Одиар**
	29	**Марин Кармиц, Даниэль Тоскан дю Плантье**
	59	**Клер Дени, Клод Миллер, Жан-Жак Анно**
	107	**Жан-Клод Бриали, Марион Верну, Паскаль Ферран**
	1	Пьер Морель. Обращение к читателям
	2	Зара Абдуллаева, Нина Зархи. Vive la France

Между суперпродукцией и культурным гетто

Жан-Мишель Фродон

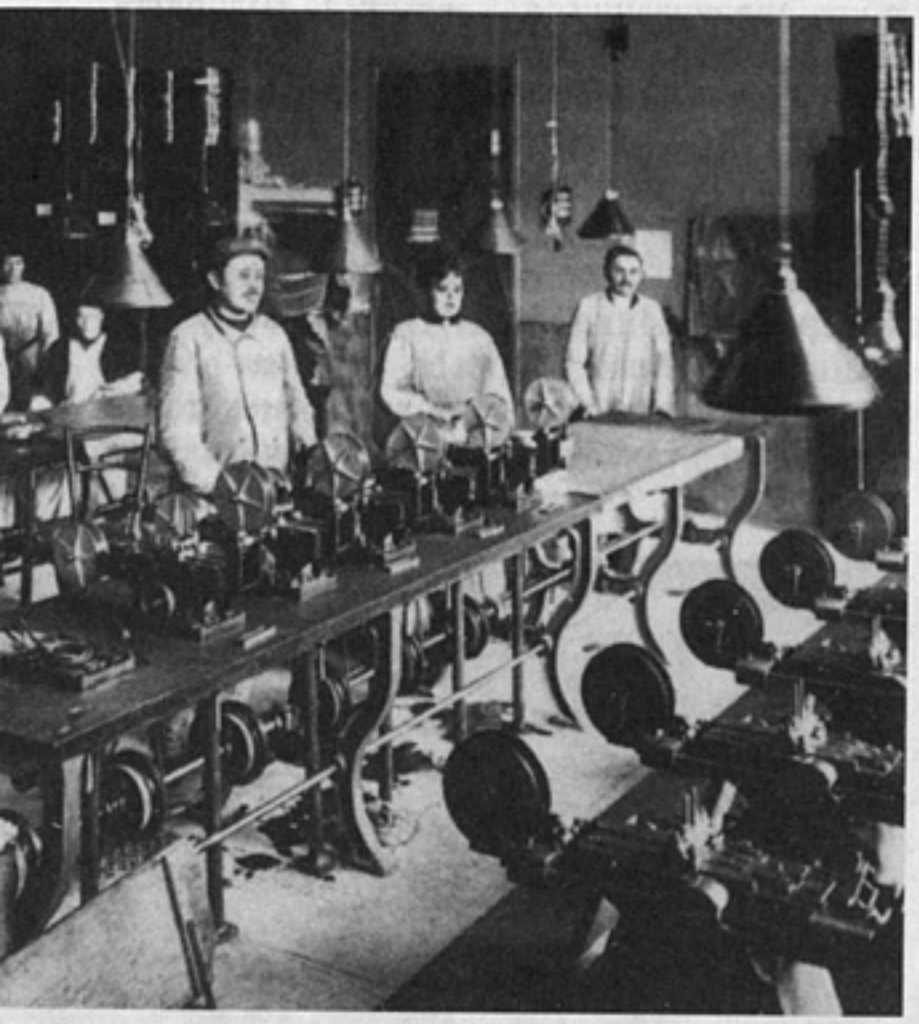
Как поживает французское кино? Плохо — в один голос отвечают профессионалы. Но ведь то же самое они говорили и накануне первого киносеанса, состоявшегося 28 декабря 1895 года. Поэтому необязательно безоговорочно верить тем, кто профессионализируется в области кризиса. Чтобы решить, является ли бутылка полупустой, нужно знать, какой она была раньше. Когда-то вышеупомянутая бутылка была, безусловно, полной. А сегодня содержимого больше в американском сосуде. Остается решить, чем воспользоваться французам для утоления жажды.

Эта уникальная ситуация сложилась во Франции после второй мировой войны. Зиждется же она на трех столпах. Первый — это хорошо развитая и организованная промышленность, располагающая, несмотря на внутренние разногласия и раздоры, достаточными финансовыми средствами, техническими, экономическими знаниями и мощным инстинктом выживания.

Второй — это огромное значение, придаваемое кино государством, а точнее, общественным мнением. Вот уже более пятидесяти лет кино во Франции считается национальным сокровищем, национальным достоянием, сферой всеобщих интересов. Как следствие, у нас существует не только законодательство, обеспечивающее поддержку кинематографа, но и подчиненный Министерству культуры Национальный киноцентр (CNC), который предоставляет значительные средства, взятые не из государственной казны, как часто думают, а из тех денег, что платят кино- и телезрители. В критические же моменты, когда кино угрожает опасность, как, например, во время переговоров о GATT[1],

CNC мобилизует не только деятелей культуры, но и политиков. Больше других для усиления государственной поддержки кинематографа сделали бывшие министры культуры Андре Мальро и Жак Ланг.

И третий столп — это большое культурное значение, придаваемое кино. Славная традиция французской кинокритики, признание фильмов произведениями искусства, а не просто продукцией индустрии развлечений, огромное количество рецензий, фестивалей, киноклубов, университетских курсов, тесные контакты с деятелями других областей искусства, научно-исследовательские работы специалистов в области истории, философии, семиологии,



социологии, эстетики — все это придало французскому кино исключительный статус.

Все эти силы солидарны между собой, а их совместная деятельность и позволяет кино выживать и развиваться. У нас есть не только продюсеры и чиновники, по-настоящему любящие кино, но и художники, хорошо разбирающиеся в экономических вопросах, и критики, признающие важнейшую роль продюсеров. И пусть немало времени уходит на взаимные склоки, существует своего рода негласное соглашение в минуту опасности вспоминать об общих интересах.

Но стоит одному из столпов ослабнуть или, напротив, приобрести слишком большое значение в ущерб другим, как все здание рискует тут же рухнуть.

Плоды совместных усилий всех трех сил мы уже имели возможность наблюдать. Именно благодаря им в 60-е, когда стала падать посещаемость кинотеатров, возникли мультикомплексы. Именно благодаря им удалось установить уникальные дружески-враждебные отношения с частным телевидением и видео, которые грозили уничтожить французское кино так же, как уничтожили итальянское и добили дышащее на ладан английское, немецкое и японское. Именно благодаря им удалось если не выиграть, то хотя бы не сломиться в начавшейся сегодня борьбе за интернационализацию кино- и телеиндустрии. В тот момент, когда национальные границы оказались не в состоянии защитить ни частные, ни общественные, ни экономические, ни юридические, ни культурные структуры, Франции частично удалось хотя бы временно заблокировать те смертоносные меры, которые во имя экономической либерализации устанавливали гегемонию Голливуда. Дело даже не столько в том или ином конкретном решении, сколько в том, что Франция смогла превратить кино в тему для международных дискуссий и споров.

Это явилось логическим продолжением предпринятой на международной политической арене еще пятнадцать лет назад культурной акции, в рамках которой — сначала благодаря усилиям частных лиц — французские продюсеры осуществляли собственные или совместные постановки фильмов великих зарубежных режиссеров (Тарковский, Куросава, Бергман, Феллини, Осима, Скола, Рози). Позднее государство подхватило и упрочило это движение, создав механизмы, облегчающие копродукции, как, например, Фонд Центральной и Восточной Европы, принимающий участие в создании фильмов стран бывшего коммунистического блока. К этим культурным и юридическим аспектам года два назад добавился третий — экономический, связанный с выделением средств для экспорта и рекламы французских фильмов за рубежом.

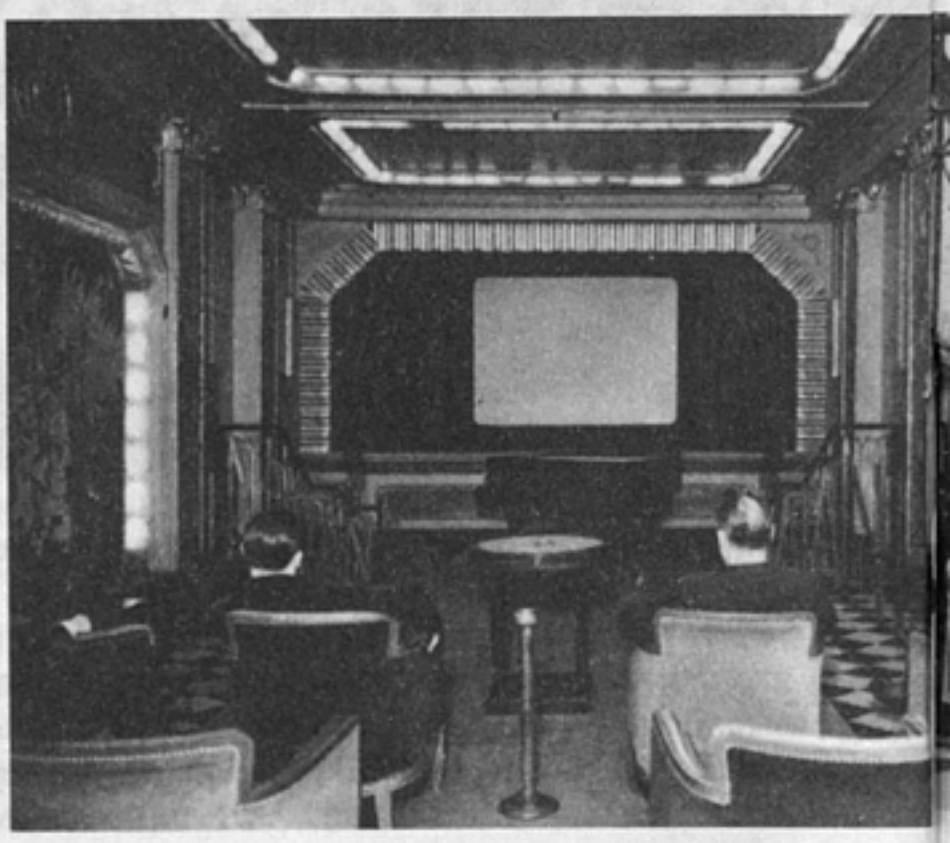
Однако союз трех сил тем не менее остается хрупким и находится в зависимости от перемен во внутренней политике, от изменений в соотношении сил на международной арене, от стратегических ошибок кинематографистов или от очередной технической революции.

Рано говорить о застое во французском кино, но и о процветании говорить тоже не приходится. С 1982 по 1992 год посещаемость кинотеатров вновь упала с 200 миллионов до 115, правда, за последние три

года эта цифра стабилизировалась на 125–130 миллионах, и по оптимистичным прогнозам можно рассчитывать на 150 миллионов благодаря мультикомплексам, объединяющим в одном месте до десяти и более залов. С 1985 по 1994 год доля французских фильмов у себя на родине сократилась с 44 до 28 процентов, а доля американских, наоборот, взлетела с 39 до 60. В среднем число посетителей сократилось за счет зрителей французских фильмов. Это тревожно, но не трагично: французское кино ослабло, но не погибло, и первые месяцы 1995 года показали, что оно вновь способно на коммерческий успех, способно упрочиться на рынке более, чем на 40 процентов, — и это при том, что наиболее многообещающие в коммерческом смысле фильмы ожидаются осенью. Кроме того, разнообразные системы помощи кинематографу на этапе производства и проката (обязательная покупка фильмов телевидением) обеспечивали сравнительную стабильность объема национального кинопроизводства, несмотря на низкую посещаемость французских фильмов.

Все эти перемены, требующие способностей к выживанию во враждебном окружении, не могли не коснуться самих фильмов, изменили и само французское кино. Остается вопрос: имеет ли прежний смысл выражение «французское кино»? При том, что кино во Франции, несомненно, существует. Речь идет о том, что кино мельчает как в своей эстетике, так и в формах производства и проката. Да, был человек, посвятивший жизнь попытке собрать все те «частички» кино, которые постоянно стремились разъединиться. Звали его Франсуа Трюффо. Он умер, более десяти лет назад он пытался осуществить эту задачу. С тех пор все составляющие кинематографа продолжают отдаляться друг от друга. Причина такого явления — телевидение. Ведь единство кинематографа зиждилось на том, что объединяло все типы и жанры фильмов, наиболее близкие зрителям. Телевидение же, бесплатно предоставляющее возможность смотреть любые фильмы, составило смертельную конкуренцию кинематографу. Нет, не всему кинематографу, а его сердцевине, его срединной части.

Не слишком смешные комедии, детективы, сентиментальные истории, ничем не выдающиеся ни с точки зрения искусства, ни с точки зрения зрелищности, предлагаются таким замечательным устройством, как телевизор, — тогда зачем выходить из дома и платить деньги? Да, среднее кино рухнуло, а вместе с ним исчезло и множество профессий, и рабочие места на студиях, в лабораториях, кинозалах. Можно сказать, что в кинематографе остались лишь крайности. С одной стороны, это суперпостановки, требующие беспрестанного повышения бюджета. Но конкурировать с американскими они, за редким исключением, все равно не способны. (Это не относится к работам Люка Бессона или Матье Кассовица, чей фильм «Ненависть» имел триумфальнй успех в Канне, а потом и в Париже.) Осознав, что французам далеко до Голливуда по части действия, они решили развивать *культурную* ценность «крупной фирмы — крупного бюджета — крупной гемы». Об этом свидетельствуют такие экранизации, как «Жан де Флоретт», «Жерминаль» Клода Берри, «Сирано де Бержерак» Жан-Поля Раппно, «Полковник Шабер» Ива Анжело, «Королева Марго» Патриса Шеро, или обращения к историческим темам — «Все утра мира» Алена Корно, «Жизнь и больше ничего» Бертрана Тавернье, «Индокитай» и «Французская женщина» Режи Варнье, фильмы Клода Лелуша. Нужно отметить успех некоторых комедий — так, например, исключительную



популярность имел фильм «Посетители» Жан-Мари Пуаре (1993). Собрав 13,6 миллиона зрителей, он установил рекорд последней четверти века. Однако успех того или иного комедийного фильма («Индеец в Париже» Эрве Палю или «Проклятый газон» Жозианы Баласко) еще не говорит об успехе всего жанра. Успешные французские фильмы сегодня — это в основном суперпостановки.

Нужно отметить и такой ключевой момент успеха у публики, как присутствие «звезд». Такие имена, как Жерар Депардье, Катрин Денёв или Изабель Аджани, заранее привлекают внимание к фильму. Но сценарии часто не дают этим актерам возможность проявить свой талант...

С другой стороны — на противоположном конце кинематографической иерархии находится авторское кино, хранящее традиции французского киноискусства. Из четырех основателей «новой волны» трое продемонстрировали свои работы в первой трети 1995 года («Не кантовать» Жака Риветта, «Парижские встречи» Эрика Ромера, «ЖЛГ/ЖЛГ» Жан-Люка Годара). Четвертый же, Клод Шаброль, представляет свою новую работу «Церемония» в конце лета 1995 года. Еще одна видная фигура в авторском кинематографе — Морис Пиала завершает работу над новым фильмом осенью. Среди режиссеров более позднего поколения Андре Тешине добился успеха в 1994 году с фильмом «Дикий тростник», Жак Дуайон поставил очень хорошую картину «Из глубины сердца». Преодолевая трудности, вызванные сложностью поставленных задач, идут — каждый своей

дорогой — Филипп Гаррель, Жан-Мари Штрауб, Ален Кавалье, Шанталь Акерман, Оливье Ассаяс, Клер Дени. За ними следуют более молодые и необычайно многообещающие режиссеры: Арно Деплешен («Жизнь мертвых», «Часовой»), Ксавье Бовуа («Север», «Не забудь, что ты умрешь»), Седрик Кан («Бар у железной дороги», «Слишком много счастья), Мануэль Пуарье («Маленький друг Антонио», «За городом»), Лоренс Феррейра-Барбоса («В нормальных людях нет ничего особенного»), Паскаль Ферран («Мелкие сделки с мертвецами»), Ноэми Львовски («Забудь меня»), Жан-Франсуа Рише («Состояние местности»). Пока эти имена и названия мало кому что-нибудь говорят, но уже один их перечень свидетельствует о том, что французское кино не умирает.

Кино, которое ищет новые возможности для постановок, новые сюжеты, не может умереть. Самая большая из угрожающих ему опасностей состоит в том, что, отходя от крупной формы, оно превращается в культурное гетто, слишком зависящее от субсидий. Отсюда вытекает важная, но неоднозначная роль, которую играет культурная организация «Arte», являющаяся сегодня копродюсером множества авторских фильмов и дающая им единственную возможность прорваться на голубой экран. Без нее многие из них просто не появились бы. Хотя они и рискуют стать похожими один на другой, лишиться своей индивидуальности, а следовательно, и притягательной силы для большой аудитории. Сегодня многие режиссеры создали собственные микросистемы для производства, а иногда и для проката фильмов. Это гарантирует им выживание, но обрекает на одиночество, которое не всегда способствует творчеству.

В то же время большое коммерческое кино, за исключением нескольких «вольных стрелков» вроде Лелуша, Клода Соте, Луи Маля, Бертрана Тавернье, Алена Корно или Жан-Жака Бенекса, рискует все более перестроиться под голливудский стандарт, игнорируя язык, на котором говорят режиссеры, и страну, в которой они живут. Наиболее влиятельные телевизионные компании стремятся найти некоторый универсальный тип постановки, формула которого разрабатывается по другую сторону Атлантики. Если эти тенденции возобладают, французское кино, зажатое между культурным гетто, с одной стороны, и суперпостановками, с другой, не исчезнет, но перестанет быть независимой творческой средой.

Перевод М.Тераколян

Жан-Мишель Фродон — известный критик, автор книги «История французского кино», кинообозреватель газеты «Le Mond». Эта статья написана специально для журнала «Искусство кино».

[1] Генеральное соглашение о тарифах и торговле. — *Прим. ред.*

Пропавшие взрослые

Пьер Мюра

Злодей Кранк —
Даниель Эмильфорк

Жан-Пьер Жене и Марк Каро

Город пропавших детей
(La Cité des enfants perdus)
Авторы сценария Жан-Пьер Жене, Марк Каро,
Жиль Адриен. Режиссеры Жан-Пьер Жене, Марк Каро.
Оператор Дарьюс Конжи. Художник Жан Рабасс.
Художник по костюмам Жан-Поль Готье.
Композитор Анджело Бадаламенти.
В ролях: Рон Перельман, Даниель Эмильфорк,
Юдит Витте, Доминик Пинон, Жан-Клод Дрейфус,
Женевьев Брюне, Одиль Малле, Мирей Моссе.
Закадровый голос — Жан-Луи Трентиньян.
Claudie Ossard, Lumière, Studio Canalt,
France 3 Cinéma, 1995.

Этот фильм призван смягчить противников «истинно французского кино», утвердившегося на трех роковых «измах»: интимизме, сентиментализме и эгоцентризме. Здесь обошлось без терзающих друг друга возлюбленных. Без Валерии Брюни-Тедески, преследующей мужчин еще более растерянных, чем она сама («Забудь меня» Ноэми Львовски). Без Карин Виар, увлекающей в пропасть Антуана Баслера («Увези меня» Мишеля Спинозы).

Жене и Каро увлечены, разве что, одним «измом» — гигантизмом. В павильоне возведен целый город. Трюки достойны Голливуда. Толпа сказочных чудищ и уродцев. Притом фильм обильно сдобрен черным юмором, подчас весьма черным, и неприкрытой тягой к разрушению.

Все это начинается прямо с первого эпизода. Упоительная рождественская ночь. Снег припорошил землю... Нет, Тино Росси еще не поет свою знаменитую песенку, он споет ее позже, на фоне трагикомической сценки, которая потрясет — и может быть, на всю жизнь — невинных детишек. Тех, кого угораздило попасть в этот фильм, мир которого для них губителен.

Пока, однако, идиллия: игрушки на подоконнике, смутный силуэт снежной бабы за окном. Прелестный мальчуган, просто ангелочек, лежит в своей постели и ждет Деда Мороза. Вот наконец в камин свешивается веревка и по ней в комнату спускается Дед Мороз...

Но погодите — оказывается, он не один. За ним следом спускается другой Дед Мороз, потом третий, четвертый. Затем еще двое, трое, четверо. А вот и последний — он выглядит изрядно подвыпившим. Все они столпились у кроватки перепуганного ребенка.

Цель, которую преследуют и достигают Жене и Каро, — воссоздать сновидение, постепенно превращающееся в кошмар. Описанная сцена, как оказалось, разворачивается в сознании Кранка (Даниель Эмильфорк). Его имя указывает — по крайней мере, так оно звучит по-немецки — на то, что он не совсем здоров. Болезнь же его заключается в неспособности видеть сны.

Будучи вполне современным злодеем, Кранк занялся киднеппингом. Он похищал детей из соседнего городка, чтобы заимствовать их светлые сны. Но не тут-то было! Запуганных ребятишек стали мучить кошмары — они и достались Кранку.

Довольно красивая идея: изобразить злого гения, ворующего у людей сны, с тем чтобы хоть немного приобщиться к человеческой природе. Но от слова «красивый» — в применении к своему фильму — Жене и Каро шарахнулись бы, как черт от ладана. Эту самую «красивость» они рубят, как капусту, толкут в порошок, рвут на части, густо замазывают чернухой.

В каждой уважающей себя волшебной сказке наряду с силами зла, всякими гномами и ведьмами обязательно присутствуют и ратоборцы добра, этакие добры молодцы, всегда готовые защитить сиротку.

Не сомневайтесь — есть в этом фильме и молодец, и сиротка. Однако молодец, туповатый гигант по кличке Один, несколько смахивает на чудовище Франкенштейна. Правда, сиротка по имени Мьетт пособразительней, чем герой. Это не женщина-ребенок, а ребенок-женщина, на которых в последнее время просто помешалось французское кино. Героя и Мьетт связывают примерно те же отношения, что и Жана Рено с Натали Портман в «Леоне» Люка Бессона.

Ну, так уж и быть, согласимся, что молодец в «Городе пропавших детей» все же имеется. А вот добра уж точно нет! Ни капли. По сравнению с городком, изображенным Жене и Каро, Метрополис Фрица Ланга — просто рай земной. В этом угрюмом, мертвом городе злодействует секта, адепты которой выкрикивают фашистские лозунги и воруют детей для Кранка. В своих фильмах Жене и Каро (или Каро и Жене) нередко изображают секты, причем весьма неприглядно. Но ни одна из них не изображена с таким завораживающим и обескураживающим омерзением. У ее адептов нет даже глаз, выколотых при посвящении, — на их месте нечто вроде объективов. Не буду оригинален, если упрекну Жене и Каро в увлечении техническими придумками, хотя и мастерски осуществленными, но часто излишне назойливыми.

Это сильно раздражает. Два несомненно талантливых молодых человека никак не могут справиться с искушением наворачивать трюк на трюк. Иногда даже кажется, что это самоцель — набить фильм трюками до отказа. Казалось бы, уже хватит, так нет же!

Но увы, увы! Трюк+трюк+трюк+трюк — это уже совокупность трюков, из которых сам по себе не сложится фильм.

Однако нельзя не восхититься буйной фантазией авторов. От брата Кранка в результате провалившегося научного эксперимента остается лишь говорящий мозг в банке, который лечат от мигрени шипучим аспирином. Дрессированные блохи по приказу своего хозяина, фокусника-наркомана Марчелло, впрыскивают людям сыворотку агрессии. Просто бесподобны омерзительные сиамские близнецы, директрисы весьма своеобразного сиротского приюта. Одна начинает фразу, другая ее за-

канчивает. Готовя еду, они устраивают уморительный танец «в четыре руки», с большим юмором поставленный Жене и Каро.

Гэги в «Городе пропавших детей» еще изобретательней, чем в «Деликатесах». Например: как открыть запертую изнутри дверь? Сперва надо проткнуть ключ внутрь. Когда он упадет на пол, протолкнуть под дверь кусочек сыра. Потом запустить туда мышку с привязанным к хвосту магнитом. Мышка займется сыром, а ключ примагнитится к ее хвосту. Но как добыть его из-под двери? Проще простого: запустить в форточку кошку. Та, разумеется, кинется на мышку, мышка юркнет под дверь — и ключ у вас в руках...

Технически фильм сделан превосходно. Но техника есть техника. Душевного отклика картина не вызывает. Даже и тогда, когда Один обретает «младшего братишку», мальчугана, которого Кранк когда-то отыскал в мусорном баке. Этот симпатичный мальчонка мог бы возбудить сострадание, если бы того пожелали авторы. Однако им на это глубоко наплевать. Волоокий красавчик то жрет, то рыгает. Просто ходячий пищевод. Какие уж тут чувства!

Самыми яркими защитниками «Города пропавших детей», возможно, станут фанаты столь модного в 80-е годы кинематографического формализма, так как наиболее ценное в фильме — декорации Жана Рабасса, превратившего владения Кранка в какой-то дьявольский «Наутилус».

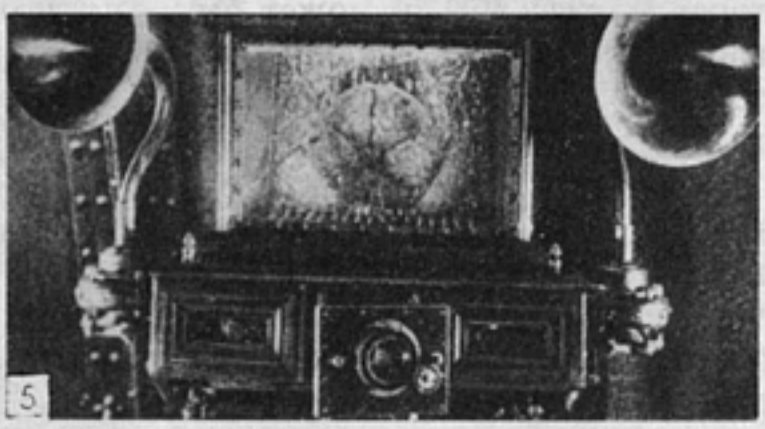
Впечатляет и сам город, угрюмый, давящий, мертвый, со своими приземистыми домами и узкими отлогими улочками, склизкими от влаги и нищеты. Город, населенный чудовищами, а если и людьми, то словно бы потерявшими душу.

1

2

3

4


5

6

«Télérama», 1995, № 2366, 20—26 mai
Перевод А. Давыдова

1. Сиамские близнецы, директрисы сиротского приюта, в котором детей обучают ремеслу воров и взломщиков
2. Циклоп
3. Похищенный «братишка»
4. Карлица, любящая мать Кранка
5. Мозг, живущий в аквариуме и говорящий с миром через трубы граммофона
6. Богатырь по кличке Один, спаситель похищенных детей, и Мьетт, предводительница шайки сирот

Редакция обратилась к известным французским кинематографистам с вопросом: «Ваше мнение о сегодняшнем французском кино: надежды, опасения?» Некоторые ответили лично, высказывания других мы перепечатываем из журнала «Télérama», 1995, 20—26 mai.

Марсель Мартен, критик

Я считаю, что ситуация во французском кинематографе сейчас весьма благополучная — и в экономическом, и в художественном отношении, во всяком случае, — если сравнивать ее с положением дел у наших английских, итальянских и немецких соседей. Это единственное кино в Европе, которое сумело выстоять под чудовищным коммерческим давлением Голливуда, главным образом, это оказалось возможным благодаря поддержке государства, которое через посредничество Министерства культуры финансирует кинематограф. Участие государства многообразно: оплата сценариев, субсидирование производства фильмов (через «Аванс сюр ресет»), помощь в их распространении, модернизация кинозалов. Посещаемость наших фильмов, потихоньку упавшая до тридцати процентов от общего числа зрителей, сегодня уже поднялась до сорока процентов благодаря коммерческому успеху фильмов самых разных жанров и направлений (назову, к примеру, такие как «Ненависть», «Приманка», «Леон», «Индеец в Париже», «Город пропавших детей», «Адюльтер, способ применения», а также «Три цвета», замечательная трилогия поляка Кшиштофа Кесьлёвского, сделанная совместно с Францией).

Самое показательное и обнадеживающее явление в нашем кино, доказывающее его жизнеспособность, это, безусловно, количество дебютов — около трети всей продукции. Главный интерес здесь представляет «новая волна» — фильмы молодых женщин-режиссеров, которые вместе с новым поколением необычайно одаренных актеров и актрис дают нам яркие образцы выразительного кинематографического стиля и очаровательной тонкости психологического анализа. К несчастью, масштабы распространения и известности наших фильмов за рубежом не соответствуют их высокому уровню, быть может, потому что дебютантов больше заботит верность национальной культурной идентичности, чем успех у «массового зрителя»: молодые авторы, как правило, пренебрегают его вкусами и не желают потворствовать стремлению широкой публики получить от зрелища удовольствие.

Жак Одиар, режиссер

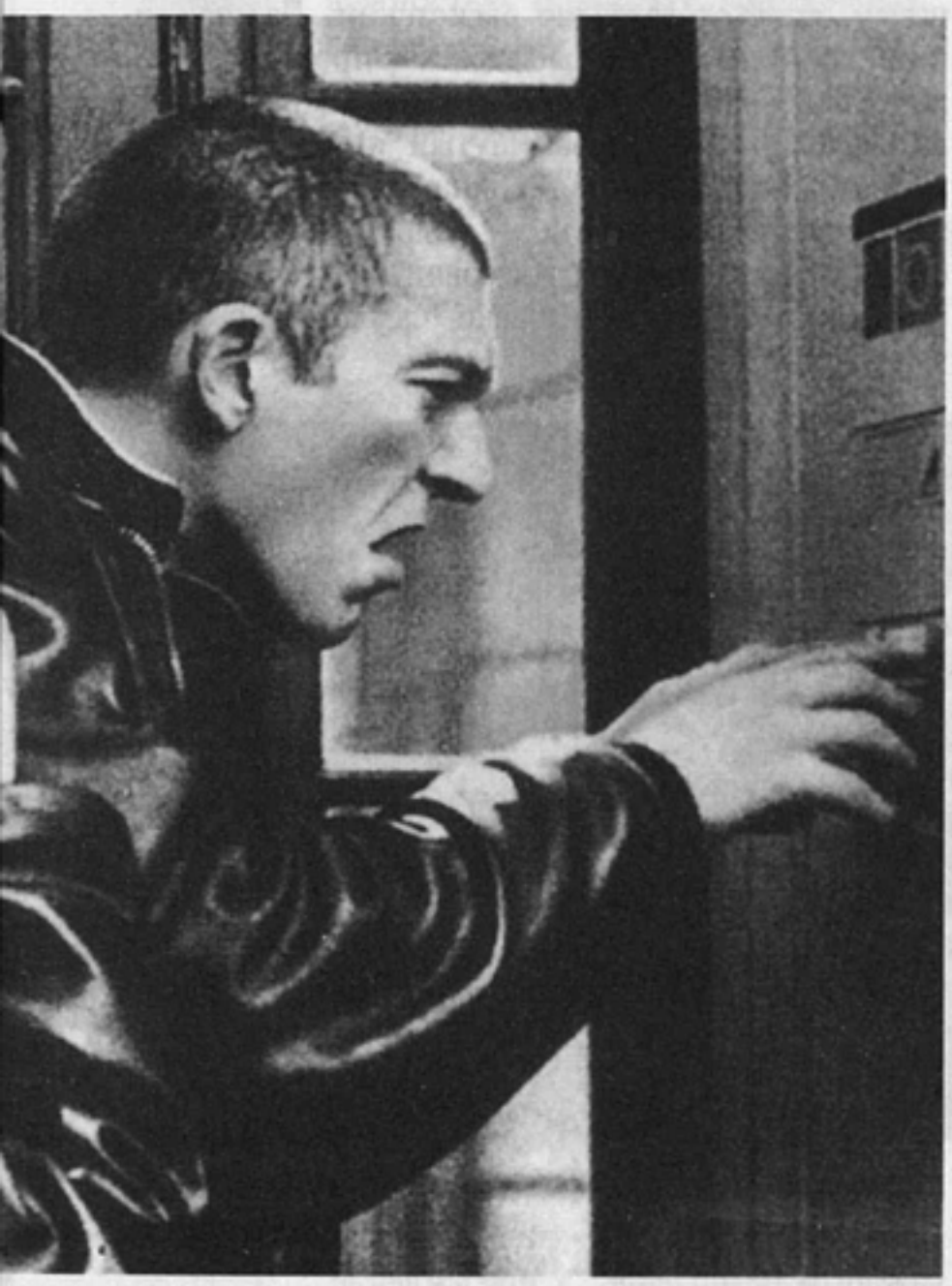
Французские режиссеры хотят быть «авторами». Фильм делается золотым треугольником: сценарист, продюсер, режиссер. Но сегодня очевидно противоречие. Пример: телевидение финансирует фильмы, но те, что идут в кинотеатрах (как «Тото герой», «Безжалостный мир», «Деликатесы»), показываются на телевидении после 22 часов! Потому что публика, посещающая кинотеатры, отличается от той, что остается у телевизора. Таким образом, телевидение финансирует для кино истории, которые его самого не интересуют. Иначе их не показывали бы так поздно.

Продолжение см. на с. 29

Ненависть (La Haine). Автор сценария и режиссер Матье Кассовиц.
Оператор Пьер Эм. Художник Джузеппе Понтуро.
В ролях: Венсан Кассель, Юбер Кунд, Саид Тагмаун,
Карим Белькадра.
Les productions Lazennec.
1995.

Предчувствие гражданской войны

Михаил Трофименков



Изо дня в день почти все французские газеты писали о фильмах Каннского фестиваля. Реальность и кинематографический вымысел так торопились подтвердить друг друга, будто на дворе не сумерки постмодернизма, а заря «политического кино» 70-х. На улицах французских городов разыгрывался жуткий хэппенинг — словно импровизированная реклама к замыкавшему конкурс фильму Матье Кассовица «Ненависть». Реклама, столь же впечатляющая, как и оккупировавшие рекламные тумбы афиши фильма: сверхкрупный план расширенных глаз и издевательская надпись: «Пока все в порядке». И на премьере черно-белое изображение отсвечивало реальной кровью, пролитой в Париже и Гавре в дни фестиваля.

Из майской хроники происшествий... Режиссер из тропической Африки, фильм которого входил в одну из параллельных программ, был арестован в ходе рутинной уличной проверки документов как незаконный иммигрант, «лицо африканской национальности». Слух об этом передавался в журналистских кругах, но на страницы газет не просочился — с документами у режиссера действительно все было не совсем в порядке. Чуть ли не в тот же день «лицо арабской национальности» — алжирский документалист — сжег себя в центре Парижа. Измученный неопределенностью, он не мог ни вернуться на родину под пули исламских фундаменталистов, ни вписаться в парижскую культурную карусель. В Гавре из заброшенного бассейна выловили полуразложившийся труп молодого тунисца Имеда Бухуда. Как выяснилось, его столкнули туда молодые, как и он, неонацисты — «бритоголовые». Его друзья из пригородов, того же цвета кожи и той же невнятной социальной принадлежности, нагрянули в центр города. Разнесли в щепки кафе, штаб «бритоголовых», дрались с полицией, били витрины и жгли припаркованные автомобили. Зачинщиков арестовали быстро, слишком быстро, если вспомнить, что хорошо известному полиции убийце удалось благополучно скрыться.

На телеэкранах, в гаврских репортажах можно было наблюдать то же самое, что Матье Кассовиц скупо обозначил между начальных титров обрывками хроники: раскалывающиеся от метко брошенных камней пластиковые по-

лицейские щиты, льющийся по мостовой горящий бензин. Это — эпиграф, а дальше начинается история трех друзей — Саида, араба, Юбера, чернокожего, и Винца, еврея, — которые, потягивая косяки и маясь от безделья и праведного гнева на садистов-полицейских, нашли оброненный во время беспорядков табельный пистолет. Пистолет, конечно, выстрелил в конце, но уже за кадром. А весь фильм — полуторачасовая пауза между двумя взрывами насилия, не кульминация, а так, пейзаж между двумя битвами, нормальное состояние городской окраины. Состояние, которое Кассовиц, не побоявшись обвинений в провоцировании конфликтов, определил одним словом — «ненависть».

Окраина, пригород (banlieu) — головная боль Франции. Произнеси это слово, и все сразу же становится ясно: бетонные коробки, населенные выходцами из бывших колоний, травка и героин, оружие, рэп, скука и жестокость. «Пригороды» можно было бы обозначить и как «спальные кварталы», если бы у

их обитателей была работа, после которой они возвращались бы спать на окраину. По большому счету в историософском плане все понятно. Метрополия (не только Франция, но и Англия со своими индусами и пакистанцами, и США с чернокожими, и Россия с кавказцами) расплачивается за исторический грех империализма, колониализма, работорговли. Обитатели бывших колоний, за счет которых метрополия богатела, требуют от нее ответа за многолетнюю пропаганду «общества потребления». Элементарные демографические закономерности предлагают воображению картины ближайшего будущего Франции — без белой расы. В общем-то, и Бог с ней, с белой расой. Но обитатели пригородов, конечно, тоже не подарок: то ли безработица провоцирует рекордный уровень наркомании и уличной преступности, то ли ребята и не стараются устроиться в жизни «как положено». Но историософское объяснение никак не связано с реальным опытом ни старушки, у которой два араба выхватили сумочку, ни араба, которого «по ошибке» истязают и убивают в полицейском участке. «Полицейская ошибка» — «bavure policière» — еще один термин, не требующий для современного француза расшифровки. Слово за слово, кирпич за кирпич, полицейские стреляют. Любое общество с колониальным прошлым остается латентно расистским. Важнейший носитель этого расизма — простой мужик, надевший униформу. Ему тоже не позавидуешь. В общем, замкнутый круг. Тупик. Латентная гражданская война. Проблема, не имеющая решения. Или — если пользоваться определением, которое Кассовиц извлек из бородатого анекдота о человеке, падающем с пятидесятого этажа, — состояние падения. Но важно-то не падение, а приземление.

Как раз об этом и не задумывается общество, притерпевшееся к состоянию падения. Локальные вспышки насилия (в Гавре или осенью 1990 года в Париже, когда примкнувшие к манифестации лицеистов ребята из пригородов на моих глазах в считанные секунды разнесли шикарные магазины на площади Монпарнас, а потом до ночи жгли станции метро на набережных Сены, прорываясь к президентскому дворцу) подавляются и быстро забываются. До следующей вспышки. О привыкании общества к «падению» свидетель-

ствует и появление «кинематографа гетто» и в США (Спайк Ли, Джон Синглтон), и во Франции (Карим Дриди), и в Канаде (Клеман Вирго). Ажиотаж вокруг этих фильмов – проявление растерянности, беспомощности общества, своего рода социальный мазохизм. Все чаще «кинематограф гетто» становится трибуной зеркального «черного» расизма, проповедью превосходства «детей льва», напоенных космическими ритмами, над вырождающейся белой расой. В иных своих вариантах «кинематограф гетто» («Враг общества» братьев Хьюз в США) смыкается с фильмами категории Х. Садистские картины разборок и непрерывный поток матерщины с экрана оправдываются важностью поднятых социальных проблем, но от этого не перестают быть порнографией в буквальнейшем смысле слова. «Комедии гетто» предлагают зрителям посмеяться над неунывающими, пройдошистыми арабами и чернокожими. Общее у всех перечисленных подвидов нового жанра – отсутствие реального интереса к истории, аккумуляция живописных деталей пригородов, бытописание, спекулирующее на интересе к проблеме, в конечном счете затушевывание самой проблемы. Накопление подлинных деталей не служит гарантией подлинности целого. К сожалению, чаще бывает наоборот. Во Франции особенно: молодое кино в целом утратило волю к жизни, волю рассказывать историю, утратило энергию.

Матье Кассовиц выпадает из «кинематографа гетто». Прежде всего потому, что у него вроде бы нет никаких лежащих на поверхности причин снимать «Ненависть». Еврейский мальчик из хорошей парижской кинематографической семьи. Баловень французского кино – «Ненависть», второй полнометражный фильм двадцатисемилетнего режиссера, удостоен в Канне приза за режиссуру. Любитель велосипедных прогулок и тяжелого рока. Прибавлю, что он – еще и выдающийся киноактер, составивший с Трентиньяном в фильме Жака Одиара «Смотри, как падают мужчины» дуэт злополучных мошенников, убийц поневоле, достойный пера Беккета. У него нет никаких причин снимать «Ненависть», кроме одной. Кассовиц – прирожденный режиссер с трагическим темпераментом, воспитанный на французской драматургической традиции. Французский ум – картезианский, рациональный, организующий. Там, где другие режиссеры видят лишь модный сюжет, там, где они тонут в хаосе живописного материала, Кассовиц увидел рок, трагедию ненависти, предопределенной и неизбывной. Сюжет банален донельзя. Что все кончится хуже некуда, понятно уже из аннотации в фестивальном буклете. И можно было бы опустить все блуждания друзей сначала по пригороду, потом по Парижу, стычки с «бритоголовыми», вторжение на чужую вечеринку, издевательства в участке, опоздание на последний поезд. Но поступь рока – во всем, в обрывочных диалогах и в случайных встречах. Роль античного хора выполняет встреченный друзьями в общественном туалете старый еврей, рассказывающий ни к селу ни к городу об умершем в концлагере товарище и о том, как он благодарен судьбе, что жив и может ходить в туалет. Там, где другие режиссеры «кинематографа гетто» перекладывают зна-

чительную долю ритмической организации фильма на навязчивый рэп, Кассовиц сознательно ограничивает себя. Он следует заветам Бунюэля, отказывавшегося от специально сочиненной музыки к фильмам. Драматургия структурируется только движениями камеры – расхлябанными, нервными в пригородных сценах и жестко зафиксированными в парижских. Фильм движется к геометрической, кристально чистой последней мизансцене, где до выстрелов остаются считанные секунды и зритель вынужден в реальном времени проходить-проживать вместе с Юбером последние мучительные метры. Кто-то сказал, что Кассовиц цитирует в финале фирменные мизансцены Джона Ву и Тарантино – с оружием, направленным замершими персонажами друг на друга. Но это не постмодернистская цитата. Цитирует не режиссер, а насмотревшиеся фильмов, воображающие себя городскими ковбоями, шалые от безнаказанности полицейские и такие же насмотренные подростки. Дальше – тишина, поскольку в реальности оружие имеет обыкновение стрелять.

«Ненависть» – трагедия рока еще и потому, что Кассовицу претит всякое манихейство. Мы видим и полицейских ублюдков, и измученного, усталого комиссара из пригорода. Но убит мог быть и «свой парень» – комиссар, и анонимный скучающий постовой в парижском метро. Выбранная форма поведения не предопределяет исход – друзьям важно (хотя они сами в это не верят до конца) отомстить за друга, умирающего в госпитале вследствие «полицейской ошибки». А из парней мог погибнуть не безобидный Саид, а чокнутый идиот Астерикс, встреченный ими в Париже, размахивающий под воздействием высококачественного кокаина незаряженным револьвером.

Кассовиц, безусловно, не нейтрален, он на стороне пригородов. Но мне кажется, что он подсознательно восхищается социальным роком, организующим повседневный хаос по законам классической трагедии. И пока длится падение, есть еще время сделать несколько фильмов.

О ненависти

«Ненависть» —

это история мужика, который падает с пятидесятого этажа...

Когда мужик пролетает очередной этаж, он повторяет:

«Пока все в порядке,

Пока все в порядке,

Пока все в порядке...»

Смысл в том, что главное — не падение, а приземление.

Я ненавижу принимать себя всерьез под страхом того, что меня не примут всерьез.

Я ненавижу людей, которые останавливаются на эскалаторах и позволяют везти себя.

Я ненавижу людей, которые заботятся только о своих делишках.

Я ненавижу студентов на манифестациях, которые жалуются на примкнувших к ним хулиганов.

Я ненавижу демагогию, которой оплетают пригороды.

Я ненавижу кретинов, которые подумают, что «Ненависть» — это фильм в стиле рэп.

Я ненавижу тех, кто под предлогом обращения к серьезной теме автоматически делает ее скучной и морализаторской.

Я ненавижу козлов, которые хлопают тебя по плечу и говорят: «Твой фильм ништяк», а сами так не думают или не видели его вообще.

Я ненавижу политически корректные лозунги.

Я ненавижу тех, кто ходит на демонстрации «против СПИДа».

Я ненавижу тех, кто начинает каждую фразу с «Я».

Я ненавижу сочинять предисловия к фильмам.

И тем не менее...

Я белый, у меня есть работа, и я живу в Париже.

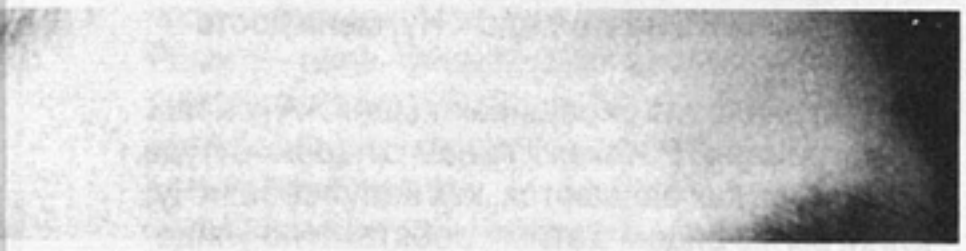
И на самом деле у меня нет причин для ненависти.

А теперь представьте, что творится в голове парня из пригорода, когда одного из его друзей полицейский приканчивает выстрелом в голову...

Матье Кассовиц

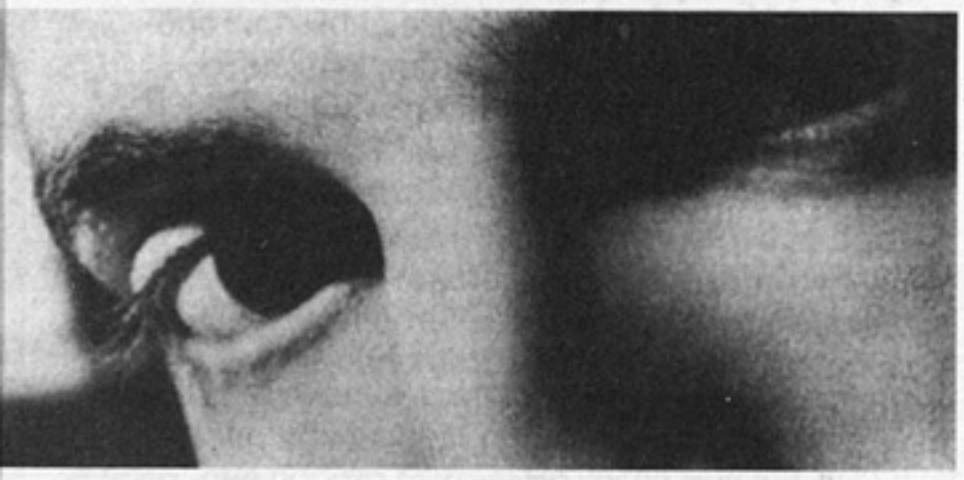
— о «Ненависти»

— Как вам пришла в голову идея «Ненависти»?



— Когда в парижском полицейском участке в результате «полицейской ошибки» погиб парень по имени Макоме, я задался вопросом: как люди попадают в порочный круг ненависти? Молодежь оскорбляет легавых, которые оскорбляют молодежь, которая оскорбляет легавых... И постоянно это заканчивается фигней. Но поскольку легавые вооружены, именно они могут довести дело до крайности.

— Где вы снимали «Ненависть»?

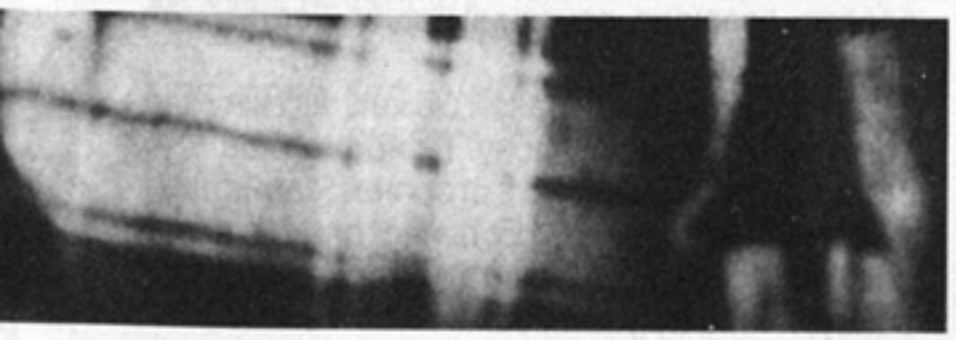


— В пригороде, в тридцати километрах от Парижа. И нельзя сказать, что в особенно мерзком: там есть зеленые насаждения, футбольные площадки... Там не противно, но все-таки это пригород: восьмидесяти процентам населения и ста процентам молодого населения нечем заняться. Они уже не ходят в школу, у них нет работы, у них ничего нет, ничего, кроме «синдрома парадняка». С утра до вечера они сидят у парадных и ждут...

— «Ненависть» — фильм черно-белый. Почему?

— Я хотел сделать фильм, проникающий в сало. В сало сюжета. «Ненависть» — это картина против легавых, и я хотел, чтобы она была понята именно так. Даже если я показываю хороших легавых и грязных молодых козлов. Для меня единственным способом напомнить зрителям, что они смотрят не комедию и не милый пустячок, было снять фильм в черно-белом изображении. Черно-белое означает: «Посмотрите, здесь то ли есть что-то, то ли чего-то еще нет, но во всяком случае это «что-то» непривычно».

— Вы не боитесь, что после «Ненависти» вас постараются превратить в глашатая молодежи из пригородов?



— Ты становишься глашатаем, если решаешь им стать. Мне есть что сказать о «полицейских ошибках», об историях, которые кажутся мне странными. Если люди подумают, что «Ненависть» — единственно возможный взгляд на вещи, это их проблема. Вокруг фильма мы развили музыкальный проект. Поскольку никто не писал музыку к картине, мы выпустили диск французских рэперов, которым предложили развить темы фильма, как они им видятся, привнести свое видение. Оно не

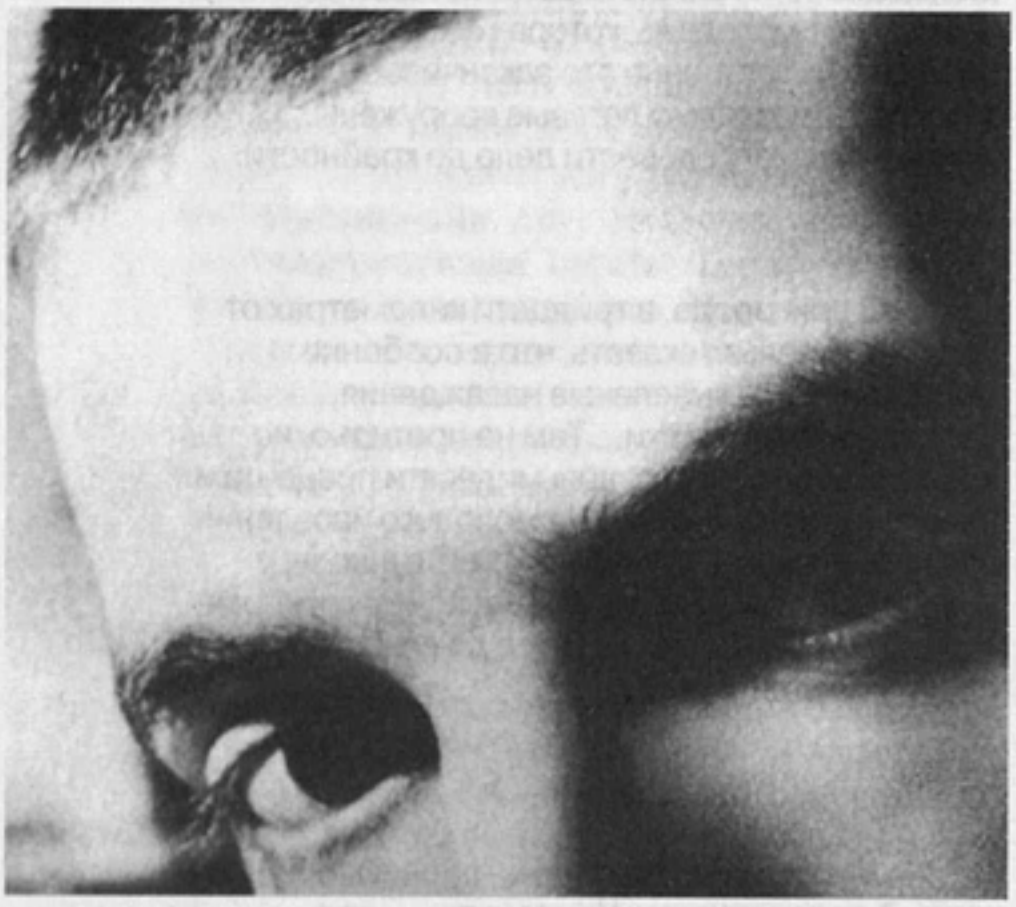
обязательно совпадает с моим видением «Ненависти».

Я не живу в пригороде и никогда там не жил... Проблема не в том, откуда ты пришел, а в том, куда ты идешь. Необязательно быть чернокожим, чтобы бороться против апартеида. «Ненависть» — фильм не о пригороде, а о «полицейских ошибках», точнее, об обществе, которое позволяет и заказывает эти ошибки. Я думал, что после убийства Макоме появится пять или шесть фильмов. Не появилось ни одного, и никто не удивился. Ну, меня достали...

Журналисты спрашивают меня: «А как там в пригородах? Расскажите нам о парнях оттуда. Какие они, как одеваются, как ведут себя?» Ну, блин, вы же рядом с этими ребятами по улице ходите. Вам что, кто-то запрещает поговорить с ними? Короче, не у меня надо интервью брать, а у парней из пригородов. Без демагогии.

Я не хотел снимать в кромешном пригороде, в удолбанном, где нельзя снимать, потому что мужики стреляют в тебя. Я не хотел снимать и раскуроченные дома. Такие картинки мы уже видели. Пригород, в котором снимал я, находится в наилучшем состоянии.

Но молодежь не перестанет нервничать, если для нее оборудуют баскетбольные площадки. Напротив. Просто-напросто клетку в зоопарке чистенько покрасили.



— В «Ненависти», как и в «Метиске», вы делаете большую ставку на ритм...

— Ритм — это мое наваждение: когда я пишу, когда снимаю, когда монтирую. Как и в музыке, здесь не должно быть пустот. И главное, ты не имеешь права выбиваться из ритма.

Мы могли бы сделать этот фильм за триста тысяч франков (а не за 15 миллионов). Это был бы совершенно другой фильм, по другому сценарию, и мы его сделали бы. Но оказалось, что у нас достаточно бабок на картину, за билет на которую люди выложат по 45 франков. Следовательно, это не просто «молодежный фильм» и не документальный... Требовалось кинематографическое качество. Мы не собирались показывать парней, которые надевают каскетку задом наперед и вопят: «Йо, йо». Надо концептуализировать вещи, чтобы эта история могла тронуть людей. Надо уметь сделать зрелище, сохранив подлинность. А это самая сложная штука.

Когда снимаешь такой сюжет, ты вынужден принимать чью-то сторону. Ты не можешь оставаться совершенно в стороне. Я действительно хотел обличать. Есть несколько способов сражаться. Есть ребята, которые идут на войну, и они, я думаю, самые честные из

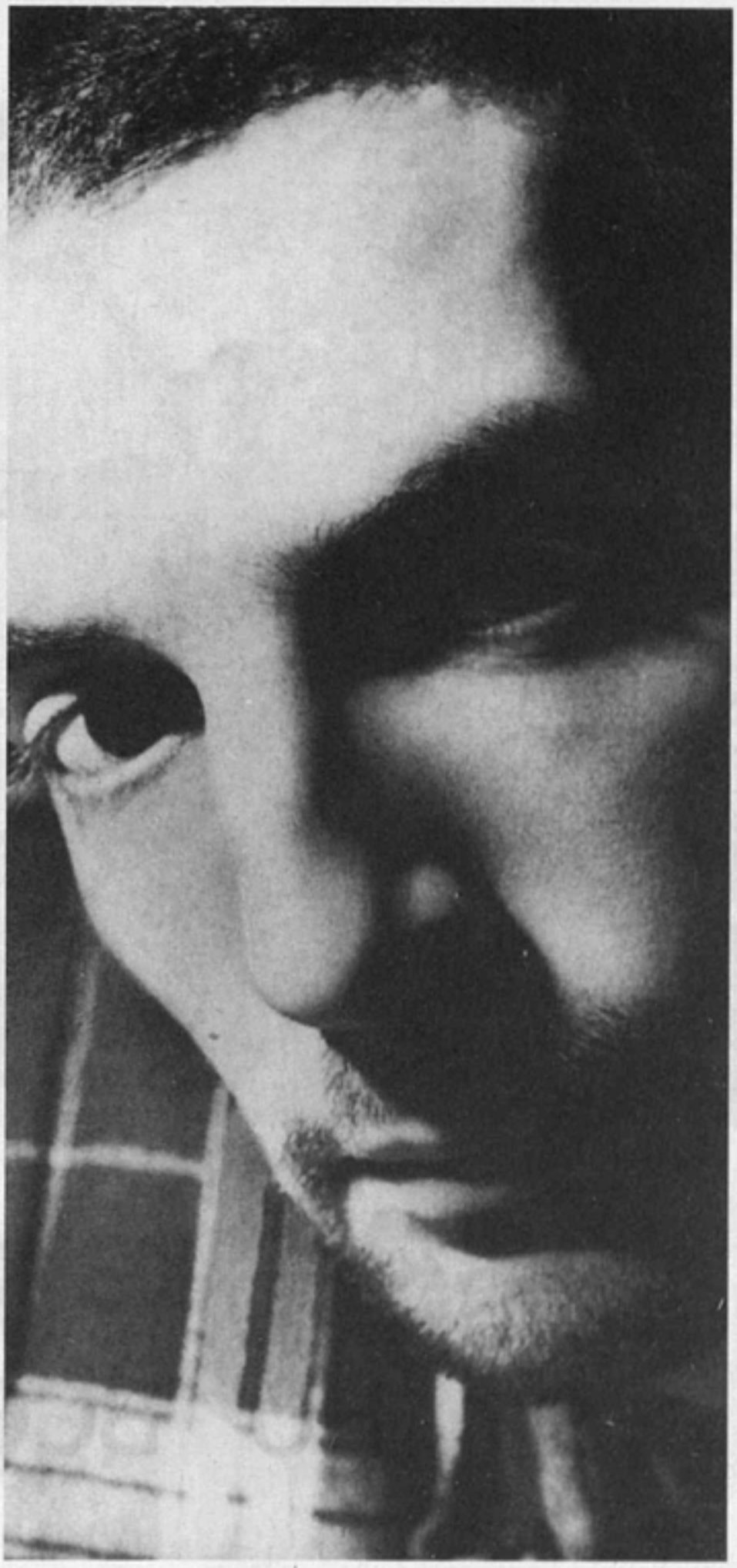
людей. А есть ребята вроде меня, которые довольствуются тем, что снимают кино.

Это не призыв к ненависти в том смысле, что фильм не разбудит мальчишек из пригородов. Местным парням не нужен фильм для того, чтобы знать. В отличие от них, люди из министерств или, скажем, такие, как мои родители, ничего не знают, и таких, как они, много...

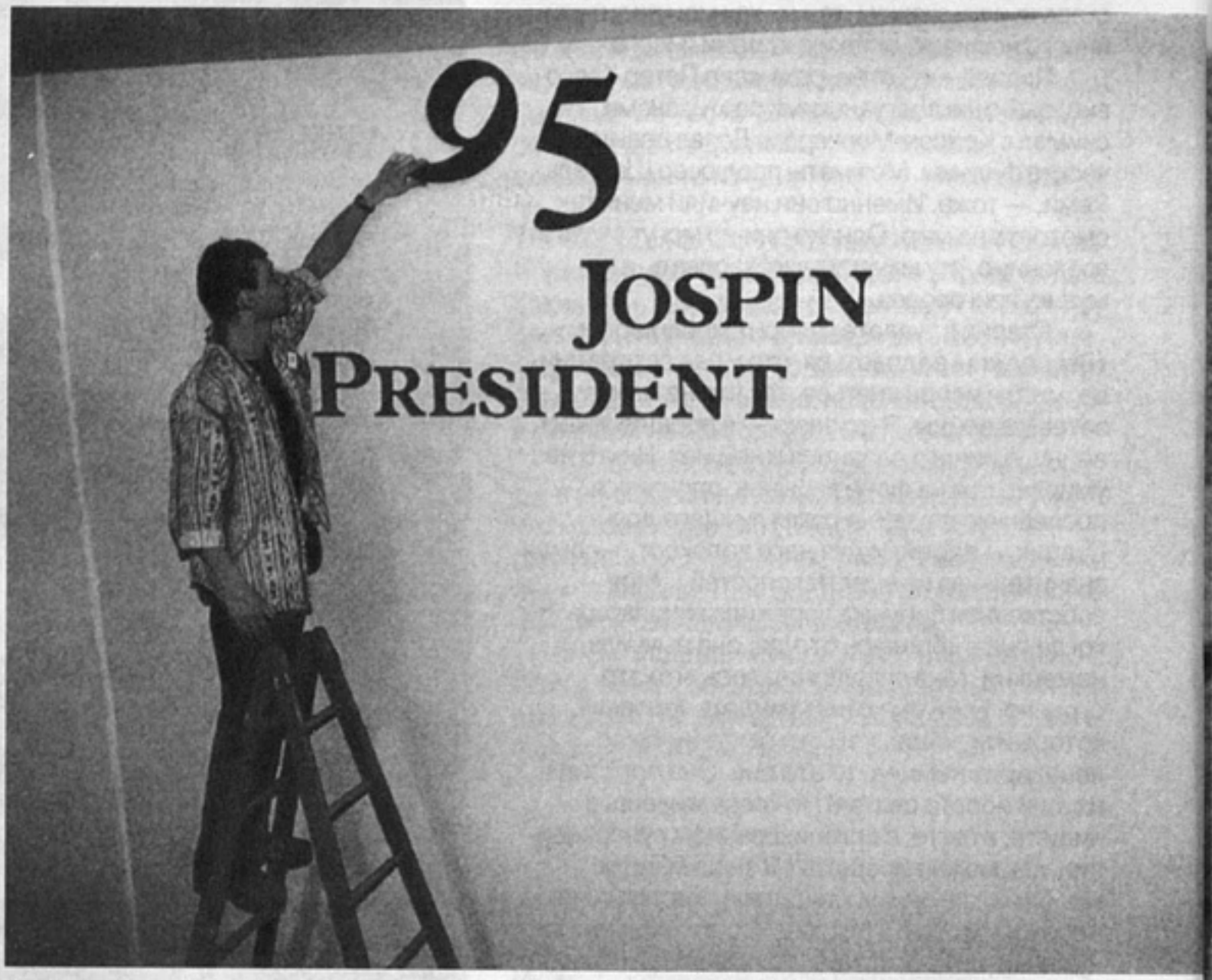
Правда, мой отец, режиссер Петер Кассовиц, был с никарагуанскими партизанами, снимал с Крисом Маркером. Делал политические фильмы. Моя мать, продюсер Шанталь Реми, — тоже. Именно они научили меня так смотреть на мир. Однако они не могут знать эту вселенную, эту манеру разговаривать, эту музыку пригородов...

Старик в туалете говорит моим героям: «Вы должны радоваться, что у вас есть задница, чтобы испражняться, так что не стоит затевать войны. Я-то знаю — я прошел через войну, и ничего славного в ней нет. Никто не умирает там на фоне взрывов, произнося последнюю фразу на руках лучшего друга». Старик — еврей, и для него холокост — самая значительная из всех нелепостей... Моя собственная бабушка пережила концлагерь. Но когда она выбралась оттуда, она выучила немецкий. Мне всегда казалось, что это странно. Если вы хотите увидеть человека, который меньше, чем кто бы то ни было, ненавидит немцев, то это она. Она простила их, она просто святая! Но когда живешь в нищете, в гетто, в организованном супернасилии, как можно прощать? Я знаю многих молодых, склонных к насилию, жестоких не по необходимости, а потому, что это модно. Им нужно играть. Я, кстати, тоже иногда играю. А моя бабушка говорит мне: «Не делай этого, с людьми надо разговаривать, уважать их. В один прекрасный день меня отправили в концлагерь, истребили всю мою семью, так что же я могу поделать? Я не стану тратить свою жизнь на ненависть к людям, которые это сделали!»

Нам был нужен нормальный, а не прогнивший до костей пригород, какой нам изображают в средствах массовой информации. Интересно показать, что взрыв может произойти где угодно. Когда ты приезжаешь туда, бывает, ты говоришь себе: «А здесь не так уж и противно». А потом остаешься на месяц, и за этот месяц мочат двух парней, насилуют девку. И ты начинаешь спрашивать себя: «Ничего себе, что же здесь творится?»



Подборка по материалам фестивальной (Канн-95) прессы и перевод М.Трофименкова



«У каждого свое но все одинаково

Андре Глюксманн

представление о рае, понимают ад»

— ***Как бы вы определили основные течения интеллектуальной жизни в современной Франции?***

— Все зависит от того, что называть современной Францией... Основной движущей силой, определяющей развитие интеллектуальной жизни Франции XX века, являются войны. Мировые войны. Первая мировая война ознаменовала один переворот, вторая — другой. Число жертв всех войн за всю историю Франции уступает числу жертв первой мировой войны. При этом в отличие от предыдущих войн на сей раз интеллигенция пострадала в той же степени, что и

другие слои населения. Таким образом, эффект, произведенный на умы, был ужасающим, катастрофичным, и я полагаю, что результатом этого и стало появление пацифизма. Показательно в этом смысле историко-философское течение, получившее название «школа анналов». Ее лозунг гласил: «Конец истории великих битв и великих людей». Отныне предлагалось рассматривать только фундаментальные течения долговременной значимости, экономическую жизнь и постепенное преобразование нравов. Битвы и события из жизни отдельных личностей воспринимались как внешние, поверхностные эпизоды.

«Школа анналов» довольно точно отражала умонастроения послевоенной Франции, суть которых заключалась в отказе от грубой и жестокой истории, только что пережитой тем поколением. В интеллектуальном плане этот отказ выразился в появлении так называемой исторической школы и сюрреа-

лизма. Знаменитое определение сюрреалистического акта Андре Бретоном как раз связано с опытом первой мировой войны. Он говорил: «Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы взять заряженный револьвер, выйти на улицу и выстрелить в первого встречного». Когда размышляешь над тем, что бы это значило, то понимаешь: это не что иное, как обобщение опыта, приобретенного мыслящими людьми в военные годы. Они стреляли в людей, и, если говорить строго, — в любых людей. Сюрреализм и «школа анналов» с точки зрения философии суть одно и то же — в эпоху, когда Франция открывает для себя Гегеля, в нем привлекает интерес к глубинной логике исторического процесса, оппонирующий интересу к «истории эпизодов», событий, личностей. Франция восстает против конкретной истории, то есть политической истории. И, стало быть, начинает жить отстраненно от конкретных событий эпохи. Таким образом, в период с 1920 по 1940 год она не замечает (по крайней мере, элита — за некоторым исключением, каковым был, в частности, де Голль) надвигающейся опасности — фашизма. Таков был первый опыт, приобретенный в сфере интеллектуальной жизни. Второй опыт относится уже к концу 40-х, когда была предпринята попытка избавиться от слепоты, предшествовавшей второй мировой войне, слепоты пацифистского движения. В нашем распоряжении есть разные тексты Сартра, появившиеся в первых номерах «Temps modernes», самого значительного журнала, связанного с экзистенциализмом. Наша ангажированность, говорилось в этих статьях, означает, что мыслящая элита не хочет во второй раз во французской истории поддаться ослеплению теорией, исключающей ее из реальной жизни.

Стремление избавиться от собственной беззаботности и привело к созданию теории ангажированности, которая произвела во Франции сенсацию. Эта ангажированность была, разумеется, обусловлена опытом второй мировой войны, прежде всего опытом неподдающегося описанию нацистского варварства, геноцида евреев — об этом, в частности, писал в своих первых статьях Сартр, мотивируя свою апологию ангажированности приобретенным им опытом зла. Именно здесь кроется причина разрыва Сартра с предыдущим поколением интеллектуалов, которые считали, что если рассматривать историю во временно́й длительности, то в конечном счете добро одерживает верх над злом, и в этом заключена определенная логика истории — смысл истории. Будь то высокий смысл, выведенный Гегелем, или более прозаический, цивилизованный, как утверждала «школа анналов». В любом случае этот исторический смысл понимался как конечная победа мирной деятельности над военной, экономического или нравственного прогресса над жестокостью и эпизодическим насилием. Это оптимистическое пацифистское ви́дение и явилось

предметом пересмотра. Именно ему на смену явилась в 1945-м теория ангажированности. Именно этот, гораздо более глубокий по сравнению с первой половиной века опыт зла обусловил тревоги, ужас и желание действовать у нового поколения, взявшего, начиная с 1945 года, в свои руки интеллектуальную власть во Франции.

В общих чертах можно сказать, что в рассмотрении проблемы исторического зла и самой возможности геноцида в период с 1945 года до сегодняшнего дня существовало три основных позиции, и что особенно знаменательно, все три ложные. Первую точку зрения отстаивали и до Сартра, она сводилась к следующему: «Ужас нацизма возник потому, что мы уступили, что мы недостаточно стремились сохранить традиционные ценности, будь то ценности католические или светские, или гуманистические идеи XIX века». Это была очень распространенная точка зрения: если бы немцы были кантианцы или истовые лютеране, они не стали бы нацистами, если бы немцы больше чтили Гете и «природу вещей», они тоже ими не стали бы. Дело в том, что это действительно так, но немцы все же стали нацистами. И ни поклонники Гете, ни лютеране не предвидели возможности появления нацизма. Сегодня по-прежнему не исчерпана идея, согласно которой все бедствия нашего века объясняются нашим предательством принципов классической философии. Таким образом мы можем объяснить любой период истории: можем сказать, что нацизм отступился от традиций, или что современный человек далек от традиционных гуманистических ценностей. Вторую позицию я определил бы как манихейство. «Разумеется, — говорят приверженцы этого взгляда, — зло существует, но его уравновешивает добро». Таков пример Сталинградской битвы: по одну сторону сражались злые силы, по другую — добрые. Или, скажем, опыт антиколониальной борьбы: Европа, как оплот империализма и колониализма, объявлялась злом, а борцы против империализма-колониализма — носителями добра. То же самое и с Советским Союзом — ему было все позволено, поскольку он боролся против Гитлера, а следовательно, находился на стороне добра. Такая точка зрения во многом объясняет сталинистские тенденции французских интеллектуалов — и такова суть манихейства. Если на одной чаше весов находится зло, следовательно, на другой должно быть добро. Этот способ считать до двух был настоящей катастрофой! Тем не менее он просуществовал как доминанта французской мысли аж до 1970 года. Разумеется, были исключения, были здравомыслящие люди и критики, всегда говорившие: «Но, послушайте, если вы против нацистских концентрационных лагерей, значит, вы должны быть и против ГУЛАГа». Давид Руссе сказал это в 1947 году. И все же доминирующей тенденцией было манихейство, что означало: если мы со своим империализмом плохие, значит, другие — хорошие. Эта теория дала сильную трещину где-то в 70-е годы, когда во Франции появилось произведение, можно сказать, такой же важности, что и произведение Данте: «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына. Тут можно было

бы остановиться, но у нас разгорелась настоящая интеллектуальная битва, особенно среди левых. Целью этой битвы, этой схватки было заставить прочитать Солженицына, поначалу осуждаемого как ренегата, как фашистского агента, власовца и т.д. Все это привело к критике марксизма, на котором, среди прочего, был ярлык новой философии. Это была реакция образованных, очень различавшихся между собой интеллектуалов, которые не сформировали единой «партии», претендовавшей на новую философию. Наступил конец манихейству, битве вокруг Солженицына, вокруг Советского Союза, роли марксизма и ослепления марксизмом. Но это был лишь второй этап развития интеллектуальной жизни во Франции.

Третий же — это этап цинизма и самоуничтожения. По сути, скрытый тезис цинизма, который находит свое выражение и в философии соблазна, и в философии деструкции, и в философии симуляции, короче говоря, в постмодернизме, таков: «Поскольку не существует добра, то и зло становится

относительным; что же тогда свидетельствует о существовании зла?» В худшем случае это может служить оправданием нацизма и, следовательно, сталинизма. Ведь было же распространено среди интеллектуалов мнение, что события в Камбодже не слишком серьезны, несмотря на жестокие расправы, и что, с другой стороны, в советских концентрационных лагерях не было газовых печей. Хотя эта позиция и была позицией меньшинства, все же некоторые великие умы ее разделяли. Например, великий лингвист Хомский, кото-

рый под влиянием некоторых французских интеллектуалов отрицал и ужасы геноцида, и преступления в Камбодже. Но это, конечно, исключения. Впрочем, глубинная идея постмодернизма состоит в утверждении: мы ничего не знаем, мы не имеем морального права судить, поскольку не существует ни добра, ни зла. Самый значительный текст такого рода — это интервью Ж.-Ф.Лиотара, начинавшего как философ-марксист, принадлежавшего к троцкистской оппозиции и впоследствии ставшего одним из отцов постмодернизма. Когда рухнула Берлинская стена, он высказался по поводу нового истолкования гегелевской феноменологии духа. Его текст звучал примерно так: с тех пор как уничтожили стену, нас лишили точки отсчета, мы уже не можем сказать, что теперь символизирует идею свободы, поскольку более не существует глобального проекта, каковым являлась, скажем, гегельяно-марксистская революция. Парадокс заключается в том, что поскольку рухнула стена, рухнула и советская империя, а Восточная Европа восстала, руководствуясь как раз идеей свободы!

Я думаю, что у этих трех точек зрения есть что-то общее, а именно — неопровержимый культ добра: либо добро побеждает — и тогда это древний гуманизм; либо добро находится по ту сторону зла — и это есть манихейство; либо нет ни добра, ни зла — следовательно, добро всевластно хотя бы потому, что оно отсутствует, — и тогда это постмодернизм, или, в сущности, постмарксизм. Слово «постмодернист», я полагаю, означает «постмарксист» — именно так назвали себя старые марксисты.

Характерно, что во всех трех случаях главной отправной точкой является некое понятие добра, которое и определяет мировосприятие человека. Я же считаю, что суть исторического опыта как раз в противоположном, то есть именно опыт зла позволяет сказать, что является наименьшим злом. Добро определяется через зло, а не наоборот.

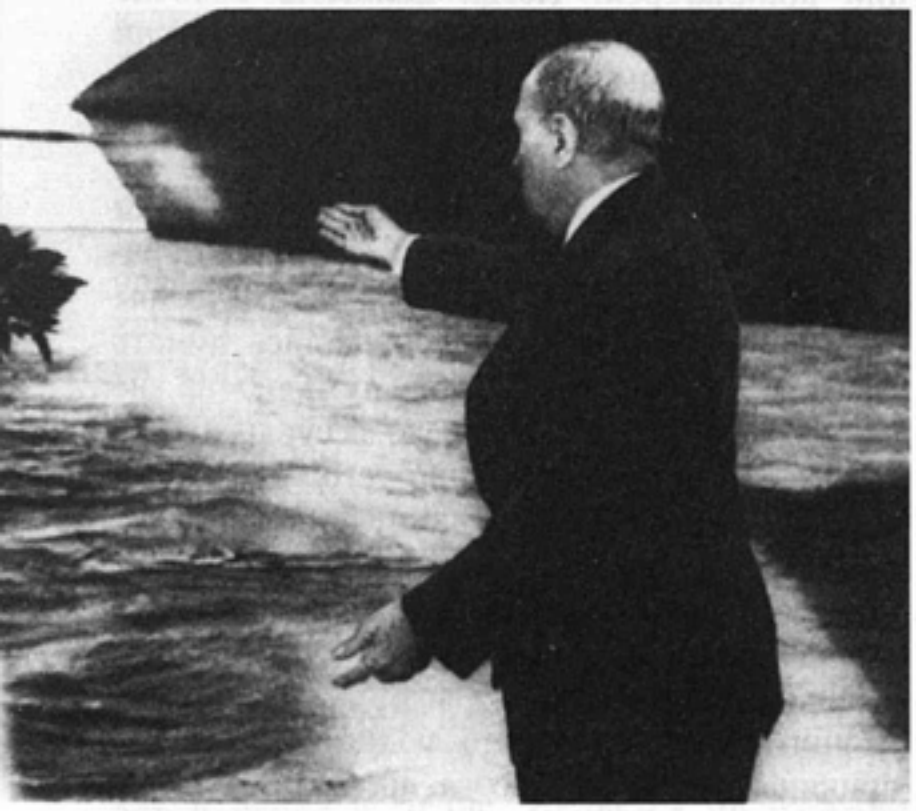
Впрочем, в любом случае, начиная с 1945 года, весь опыт не одного поколения был опытом зла. Если сегодня испанец, поляк, немец или француз кажутся порой наиболее демократичными, то только потому, что они пережили — прямо или опосредованно. Это опыт зла: концлагеря, опустошающие войны, что и обусловливает относительность их представлений о демократии и их любовь к демократии. Если поляк пережил нацизм и коммунизм, то он наверняка понял: элементарные законы демократии или многопартийной системы, конечно же, не совершенны, но они являются относительной преградой для диктатуры...

Я думаю, что суть идей, питающих умы французских интеллектуалов, состоит в опыте зла, нацистского зла, колонизаторского зла, зла ГУЛАГа, а не в различных культивируемых ими гипотезах о добре.

— Возможно ли, чтобы интересы интеллектуалов Франции привели их к объединению?

— Все зависит от того, кого называть интеллектуалами. Если интеллектуалами называть людей, которые заняты не физическим трудом, то я сказал бы, что они разъединены, но их объединение, как показывает опыт, ни к чему хорошему не приводит. Это значит, что они объединяются, преследуемые зачастую эгоистическими соображениями, и они прекрасно защищают свои интересы. Например, еще при социализме существовало огромное количество профессоров, преподавателей, которые стали депутатами и политиками, — при этом развивалась сильнейшая коррупция. Я считаю, есть такой вид эволюции, который существует во всех западных обществах и который приводит к тому, что коррупция, так сказать, бальзаковская, классическая финансовая коррупция, приобретает другие формы. Когда-то эта коррупция касалась сферы движимого и

недвижимого имущества, сегодня речь идет о кредитах разного толка (в том числе на исследования), которые предоставляются на дружеской основе. Таким образом развивается коррупция среди интеллектуалов, которая приобретает все бóльшую силу и отнюдь не является менее опасной, чем коррупция, описанная романистами XIX века. Приведу пример: итальянские аристократы имели свои виллы и небольшие палаццо. Через некоторое время виллы перестали быть собственностью аристократии и перешли в руки адвокатов: адвокаты и нотариусы так успешно защищали интересы аристократов, что вскоре оказались владельцами их недвижимости. Сегодня же все меньше и меньше эти владения принадлежат адвокатам и нотариусам, а больше, как бы по чистой случайности, их психоаналитикам и врачам. Из этого следует, что ныне распространена форма интеллектуальной коррупции.



Если же интеллектуалом называть человека, который ставит перед обществом проблемы, то я сказал бы, что это хорошее определение для интеллектуала. Но не надо при этом думать, что преподаватель в этом смысле более значим, чем какой-нибудь завсегдатай бистро, который, возможно, осмелится высказать то, что в обществе считается табу. Таким образом, если мы называем интеллектуалом человека, задающего социуму вопросы, которые не решаются задавать другие, то в таком случае интеллектуалы никогда не договорятся, — и тем лучше! Вольтер и Руссо доносили друг на друга министрам, друзьям, обвиняли друг друга в самых чудовищных низостях, их взаимное презрение не поддается описанию. Тем не менее влияние этих людей на общество было огромным. Чем больше спорят интеллектуалы, тем больше люди имеют шанс составить собственные представления, ибо они не запуганы единодушием ученого мира. Поэтому я и считаю: прекрасно, когда интеллектуалы спорят, но, к сожалению, французские интеллектуалы не слишком склонны к дебатам. Вероятно, и я недостаточно полемичен по отношению к своим коллегам.

— Таким образом, можно сделать парадоксальный вывод, что солидарность интеллектуалов не только невозможна, но и нежелательна?

— Она возможна, но в таком случае это будет солидарность продажных людей. Синдикализм, корпоративная система — худшее из того, во что может вылиться объединение интеллектуалов, поскольку они объединяются только для защиты своих собственных материальных интересов.

— Как вы считаете, в чем кроется причина традиционного интереса французских интеллектуалов к политике?

— Я считаю, что этот интерес, к сожалению, в большой степени угасает. Большинство интеллектуалов не интересуются политикой, их интересуют только их личные — в том числе и научные — проблемы. Говорят, что интеллектуалы отреагировали на проблемы колониализма, в частности на войну в Алжире, я имею в виду «Манифест 121». Но, вы знаете, 121 человек — это ничто по сравнению с общим числом университетских преподавателей или с теми, кто пишет и издает свои произведения на французском языке. Интеллектуалов, которые реагируют на политические события, во Франции всегда было меньшинство. Во время дела Дрейфуса большая часть французских интеллектуалов бездействовала. Во время колониальных войн происходило то же самое. И во время дискуссии о помощи диссидентам в Советском Союзе большинство интеллектуалов оставалось равнодушными. Конечно, есть исключения, но эти исключения тоже характерны для Франции.

Вместе с тем политика во Франции делается руками интеллектуалов. Она может быть очень глупой, потому что политика интеллектуалов может стать жертвой интеллектуальных же ошибок и заблуждений. Но она всегда интеллектуальна — в плохом и в хорошем смысле слова. Почему? Потому что Франция является одной из редких стран, в

которой, начиная с Возрождения, не было религиозного единства. Варфоломеевская ночь, когда одна половина Парижа перерезала горло другой, стала знаменательным событием в истории Франции, в результате которого она чуть было не поплатилась королевской властью. И государство чуть было не исчезло, но было спасено от экстремистски настроенных протестантов и особенно экстремистов-католиков только благодаря промежуточной группе, сформированной из интеллектуалов, которые объединились вокруг нескольких юристов и писателей и в конечном счете вокруг будущего короля Генриха IV. Известно, что Генрих IV менял вероисповедание три или четыре раза, и все понимали, что, по сути, в этом не было никакой догматики. Его знаменитая фраза «Париж стоит мессы» означает лишь одно: не важно, какому Богу молиться, лишь бы Париж не сгорел, лишь бы парижане не истребили друг друга. Идея толерантности, идея критики религиозной догматики, я думаю, являются фундаментальными, и именно на них основано единение политики и разума, политики и интеллектуального осмысления действительности. Во Франции политика всегда была связана с литературой. Именно словесность явилась наиболее адекватным способом вести диалог против проявлений крайнего консерватизма. В сущности, Франция в XVI веке пережила период религиозного интегризма, который сегодня переживают Ливан, Алжир, Афганистан. И она вышла из него с помощью промежуточной группы интеллектуалов, которые не разделяли идеологический расклад, согласно которому «Мой Бог есть единственный подлинный Бог, а твой Бог — ложный, поэтому либо я перережу тебе горло, либо ты отречешься от своей веры». Эта борьба была подавлена политиками, а на самом деле интеллектуально мыслящими людьми, которые говорили: «Когда пытаешься избежать ада, вопрос о Боге, в сущности, не важен. У каждого свое представление о рае, но все одинаково понимают ад. Ад — это когда убивают друг друга». Это то, что Монтень назвал критикой «безрассудства грамматиков». В «безрассудстве» есть фанатизм, а «грамматики» теоретизировали по поводу фанатизма. Следовательно, главная задача состояла в критике этих теорий. При этом нельзя критиковать фанатизм, оставляя вне критики «безрассудство грамматиков», то есть идеологию. Франция как государство спаслась в период религиозных войн только благодаря критике идеологического мышления. Великим критиком идеологии был, безусловно, Монтень.

— В какой форме вы видите возможности присутствия философа в средствах массовой информации? Может ли философ быть здесь полезен?

— Да, конечно, он может присутствовать в средствах массовой информации, и довольно определенно. Суть классической позиции философа XIX века — быть проповедником. И Гегель им был, и у французских историков, поэтов была склонность к проповедничеству. Гюго как-то сказал, что поэтом является тот, кто указывает путь. Когда то же самое хотят сделать на телевидении, то терпят неудачу: людям становится скучно. Я думаю, что участие мыслящих людей становится эффективным лишь тогда, когда они обсуждают нечто, о чем массы тоже думают и в то же время не осмеливаются говорить, высказываться.

Я вспоминаю о том, что привело мои книги к успеху. В одной из них я высказал мнение, что коммунизм невиновен в появлении концлагерей. Когда польские рабочие сжигали резиденции Рабочей партии, то они были подлинными философами, ибо разрешили противоречие, состоявшее в том, что партия одновременно терзала их, хотя в то же самое время они были ее членами. И они выступили против этой партии. Вот что сработало в моем случае: люди видели эти кадры по телевидению, но не осмеливались думать об этом, или, точнее, они думали, но не решались об этом заявить во всеуслышание. Таким образом, обсуждение того, о чем, вообще-то, люди и сами думают, может привести к раскрепощению сознания. Это значит, что власть мыслящих людей на телевидении заключается в их возможности снять личностные и социальные табу, в возможности открыто критиковать то, на что люди — по разным причинам — не решаются посягнуть.

— Есть ли сегодня в среде французских интеллектуалов оппозиционные группировки?

— Сложно судить об этом, когда находишься внутри. Вероятно, человек со стороны увидел бы это лучше. Но, как мне кажется, мы далеки от единства. У меня также сложилось впечатление, что сегодня французские интеллектуалы пребывают в растерянности. После падения Берлинской стены наши позиции стали более смутными, размытыми. Раньше существовал классический, казавшийся вечным вопрос, связанный с опасностью коммунистической диктатуры. Существовали, соответственно, и различные типы ответов. Одни говорили: «Вы эту опас-

ность преувеличиваете», другие опровергали это мнение. Короче, мы жили в дискуссионном пространстве, в котором у каждого были собственные ориентиры и нюансы выбора. Этой дискуссии больше не существует. И это касается всей Европы.

Неожиданно оказалось, что опасность исчезла. А следовательно, обессмыслились и противоположные позиции по отношению к этой опасности. Именно здесь кроется причина смятения умов. Я думаю в связи с этим, что наши усилия должны быть направлены не на поиски определений добра (или блага), чем занимаются практически все интеллектуалы — и этот спор всегда будет напоминать какофонию, — а на определение для себя зоны риска, которому подвергается сегодня Европа. Желание объединить мыслящих людей Франции, или Европы, вокруг идеи всеобщего блага безнадежно, поскольку еще неизвестно, победят ли ценности «правых» или «левых», протестантская этика или католические ценности, православная идеология или научный атеизм и т.д. Единая идея добра, единая шкала ценностей исключена для европейцев, для интеллектуалов в целом и для французских в частности. Напротив, выявление общей для Европы идеи опасности, угрожающей нам сегодня, станет, как я считаю, плодотворным импульсом для интеллектуальной дискуссии. В настоящее время во Франции дискутируют вокруг таких проблем, как рост религиозного фанатизма в Алжире (является ли он фундаментальной опасностью для мира или это событие местного значения, надо ли вести переговоры или надо бороться, а если бороться, то каким образом?); как война в Югославии (касается ли она нас, или же это «история племен», как сказал Франсуа Миттеран); как и война в Чечне. Является ли русский милитаризм эпизодическим, историческим и локальным явлением, или он является глобальной опасностью? По моему мнению — а оно сугубо личное, хотя и заимствованное у некоторых московских демократов, с которыми я встречался в начале 90-х годов, — эта опасность подстерегает Европу, поскольку представляет собой вариант или варианты красно-коричневого фашизма. Это означает смешение нацистских умонастроений (в виде этнического геноцида и расизма) и наследия сталинизма (гонка милитаризма и распространение концентрационных лагерей). Я думаю, что именно эта опасность грозит нам из Сербии и из Москвы, а подоплека ее может быть любой: рационалистической, безбожной, религиозной. Я думаю, французским интеллектуалам постепенно станет ясно, что Европе еще предстоит противостоять третьей волне тоталитаризма. Первые две, как известно, продемонстрировали Гитлер и сталинский большевизм, а третья, возможно, их объединит, как это сделала супружеская пара Милошевичей. Господин Милошевич порвал с коммунизмом, чтобы уйти в национализм, а госпожа Милошевич готова порвать с национализмом, чтобы отдаться коммунизму, и им удается договариваться, не разрушая семейных уз.

Я считаю красно-коричневую опасность глобальной угрозой для современной Европы. Но она, впрочем, существует с 1920 года, когда делегированный Лениным в Берлин Радек был захвачен там в плен и посоветовал всем стать революционерами-консерваторами.

— Какие новые идеи вы могли бы назвать в современной французской философии?

— Я думаю, что сегодня главной характеристикой французской философии является своего рода ослепление. Начиная с 1980 года, большинство наших интеллектуалов обхаживали, исходя из своих интересов, Миттерана и не заметили ни падения Берлинской стены, ни крушения советской империи.

Интервью вел А.Бангерский
Перевод А.Левычкиной

Материал подготовлен специально для журнала «Искусство кино»

ПОСЛЕДНИЙ ИНТЕЛЛИГЕНТ

Философ, автор многочисленных книг и статей, Андре Глюксманн — идеальное воплощение образа французского интеллигента. Однако образ этот доведен им до своего предела и потому грозит обернуться карикатурой.

Многие соблазны интеллигенции Глюксманн испытал на собственном опыте. Как и все его поколение, он участвовал в борьбе против алжирской войны, пережил великую утопию мая 1968 года, увлечение маоизмом, ставшее, возможно, высшей точкой манихейства интеллектуалов во Франции 70-х годов.

Наиболее тесно имя Глюксманна оказалось связано с «Новыми философами». Эта группа (которая, впрочем, не была единой и потому в группу так и не оформилась) ознаменовала разочарование интеллигентов сначала в коммунизме, затем в возможности построения справедливого общества и, наконец, — в самой крайней форме — в возможностях разума вообще.

Коренной пересмотр позиций в стане бывших гошистов был вызван интеллектуальным шоком, произведенным «Архипелагом ГУЛАГ», запоздалым открытием самого факта существования советских концлагерей.

Андре Глюксманн сделал из этого факта (или его позднего осмысления) прямолинейный вывод: в появлении лагерей повинна западная философская мысль. Однако, быть может, именно такой упрощенный подход, предложенный во множестве его выступлений и книг, и принес ему широкую известность, обеспечил успех инициированных им политических кампаний. Коммунистическая идея, сумевшая устоять под шквальным огнем справа, рухнула под напором раскаявшихся левых, которые вновь вернули в интеллектуальное поле понятие тоталитаризма. Андре Глюксманн был в первых рядах: он защищал диссидентов, обличал обыденный, повседневный советизм, горячо поддерживал «Солидарность», протестовал против ввода войск в Афганистан и т.п. В коммунизме он видел главную опасность для современного мира.

Феномен «Новых философов» неотделим от их успеха в масс-медиа. Это поколение было первым среди интеллектуалов, кто сумел воспользоваться крепнущей в обществе властью СМИ. Постоянное присутствие Глюксманна и Бернар-Анри Леви, лидера «Новых философов», на страницах газет и на экранах телевидения вызывает отторжение в интеллектуальной среде; большинство коллег этих философов-телезвезд ставит под сомнение саму возможность сотрудничества интеллектуала и средств массовой информации без потерь для самого интеллектуала, без снижения планки.

Глюксманн же отстаивает свое понимание роли интеллигента, который, по его определению, обязан ставить перед обществом вопросы. К тому же Глюксманну кажется, что у него есть на них ответы.

Позиция литератора или философа, одержимого политикой и постоянно выступающего в роли «учителя жизни», как сказали бы его оппоненты, или, как сказали бы его сторонники, «того, кто будоражит сознание» — целиком и полностью принадлежит традициям французской интеллигенции. В отличие от многих, кто ищет на этом пути к массам одной лишь популярности, Глюксманн, я убежден, абсолютно честен и искренен. Одна из его последних инициатив — мобилизация общества на защиту Боснии. Группа интеллигенции составила список кандидатов на участие в выборах в Европарламент. Целью этой акции было заставить всех кандидатов обозначить свою позицию по югославскому вопросу. Когда же эта дискуссия оказалась, как и было задумано ее инициаторами, в центре предвыборной кампании 1994 года, группа сняла свои кандидатуры с голосования.

Феномен Глюксманна (и его единомышленников) заключает в себе парадокс, чрезвычайно характерный для сегодняшней французской реальности. Превратившись из интеллектуалов в интеллигентов, эти философы потеряли тот собственно интеллектуальный авторитет, который был у их предшественников. Так что несмотря на то, что они занимают одно из центральных мест в общественной жизни, в которой представительствуют от лица интеллектуалов, в духовной жизни страны они оказались на обочине.

Андре Глюксманн — фигура символичная для французского общественного сознания последних десятилетий, ибо он отразил в своей судьбе главные страницы его бурной и противоречивой истории.

Андре Лурсон

Перевод Т.Ворсановой

Марин Кармиц, продюсер

Кино лишь отражает состояние общества. Кризис в кино наступает тогда, когда он есть в обществе. Помнится, в начале 80-х эдакие перепуганные Кассандры вовсю предвещали смерть французского кино. Я тогда написал статью, несколько, я сказал бы, провокационную. Она называлась «Кризис? Какой кризис?» Потому что в те годы общество, что бы там ни говорили, находилось в движении. Наше сегодняшнее время располагает, скорее, к академизму и устремленности в прошлое, взять хотя бы обрушившиеся на нас бесконечные юбилеи! Деньги одержали верх над воображением. ...Надо, чтобы кинематографисты — и деятели искусства вообще — осознали, что их затянула в себя система, поощряющая конформизм. Сегодня некоторых это, похоже, устраивает...

У французского кино, однако, есть достоинства — в частности, его универсальность. Значительная часть фильмов, отснятых в разных концах света, не могли бы существовать без помощи Франции. А главный недостаток нашего кино — в утрате невинности. Кинематограф велик, когда сохраняет целомудрие. Целомудренными я называю фильмы Аббаса Киаростами и Кесьлёвского, целомудренными были раньше фильмы Ренуара и Паньоля. В них настежь распахнуты двери для воздуха и свободы. Сегодня многие предпочитают закрываться от сквозняков. Насморк подхватить боятся!

Даниель Тоскан дю Плантье, продюсер, президент «Юнифранс фильм»

Если кризис и существует, то он был всегда. Французское кино — одно из лучших в мире. У него одна-единственная проблема — робкий прокат. Кино надо экс-пор-ти-ро-вать!

Продолжение см. на с. 59

Жажда чтения

«Отверженные» начинаются с того, что Робер Оссейн в качестве церемониймейстера на встрече Нового, 1900 года передает эстафетную палочку: предшественник, создавший последнюю экранную версию «Отверженных» (1981), уступает место своему преемнику, который с ходу начинает экранизировать роман. Из этой идеи рождается форма этого представления, выраженная репликой благородного авантюриста, сыгранного Даниелем Тосканом дю Плантье (президентом «Юнифранс фильм»): «Я — граф из легенды, граф из графов». Трудно вы-

Отверженные (Les misérables)
Автор сценария и режиссер Клод Лелуш.
Оператор Филипп Паван де Чеккати.
Художники Жак Бютнуар, Лоран Тейсер.
В ролях: Жан-Поль Бельмондо, Мишель Бужена, Алессандра Мартинес, Анни Жирардо, Клемантин Селарье.
Les Films 13.
1995.

разиться яснее: «Отверженные» Лелуша будут сказкой сказок, пересказом легенды. Легенды вокруг романа Гюго и легенды кинематографа, от лица которого представительствует президент главной киноорганизации Франции.

Фильм начинается с того, что граф совершает самоубийство на глазах у своего слуги Фортена (Жан-Поль Бельмондо), которого вскоре осудят за убийство и отправят на каторгу по следам Жана Вальжана. Его сын станет боксером, грузчиком и восторженным поклонником «Отверженных» Гюго, которых ему будут напоминать самые разные люди, встреченные на его жизненном пути, — от Жавера, фашиста-полицейского в оккупированном немцами Париже, до еврея-журналиста, пленника Тенардье в 1940 году.

В новом фильме Лелуша (а фильм из тех, которые стоит посмотреть) есть и вымысел, и свобода восхищенного погружения в мир Гюго, наслаждение романтическим лиризмом и игра взаимопроникающих сюжетов самого романа и французской истории. Все это — приметы отваги, ставшей редкостью в экранизациях французской классической литературы. Еще чуть-чуть, и фильм стал бы даже откровенно современным и «авангардистским» (как и весь лучший Лелуш) благодаря сценарию, зараженному вирусом выдумки самого Гюго... Но не будем требовать слишком мно-

гого. Перед нами, скорее, апология разумных удовольствий: тихое домашнее чтение — у камина долгими вечерами. Чтение писем слуги Фортена к жене и ее писем к нему, затем чтение «Отверженных» — лучшие сцены в фильме. Сын Фортена в своем грузовике слушает роман, который читают еврей-журналист и его жена, прячущиеся от нацистов, а вокруг них воцаряется атмосфера ужаса военного времени. Мощная неисчерпаемая сила слов и воображения Гюго сочетается с режиссерскими интермедиями, обусловленными превратностями самой жизни. Отдельные эпизоды фильма прерываются в кульминационные моменты, и вспыхивает новая интрига, а напряженный интерес к продолжению рассказа держит внимание зрителей до следующего эпизода (немцы врываются в молельный дом, куда под именем

рать отношения между разными пластами «Отверженных» — реальными, литературными и мифологическими — на приеме создания дуэта «персонаж — личность», который блистательно демонстрирует Анни Жирардо, умеющая очень точно войти в роль и выйти из нее (отойдя в сторону). Лелуш здесь главный интерпретатор происходящего, актеры же лишь помогают ему, показывая,

Фортена была помещена еврейская девочка; от нее требуют, чтобы она прочла «Отче наш»: выдаст ли она себя незнанием молитвы? Обрыв — резкий переход к следующему эпизоду). И если Лелуш проявляет большое мастерство, представая перед нами своего рода Шахерезадой, то это потому, что он целиком посвящает себя любимой теме: взаимопроникновению вымысла и реальности, повествованию, созданному воображением художника, и повествованию, обусловленному роковыми коллизиями меняющегося мира. В результате синтез: случайного и типологического, тщательно выверенной партитуры и импровизации. Одержимость режиссера передается и актерам. Блестящее мастерство, совершенство и одновременно его «незримость», свобода, готовность отдаться во власть причудливой реальности и плыть по течению, словно не контролируя ситуацию, — такова в этой картине технология актерской игры, предложенная Лелушем. Иногда режиссер стремится заставить своих актеров проиг-

как эти выдуманные лица, литературные герои обретают независимость и живут своей жизнью вне романа. Реальность романа усложнена — изменена специально до неузнаваемости (Фортен не может понять, Козетта ли он или Жан Вальжан). Лелуш рискует: так, например, он вставляет эпизод, где во время высадки союзников на пляж в Нормандии за «круглым столом» идут дебаты вокруг подлинной природы персонажа Тенардье (исходя из тезиса, что он — ангел). Таково наслаждение в духе Пиранделло, роман отражается в зеркале размышлений о его истории. Все это немного напоминает «Презрение», где Мишель Пикколи и Фриц Ланг спорили по поводу того, не затягивал ли Одиссей свою одиссею, чтобы подольше не возвращаться к Пенелопе.

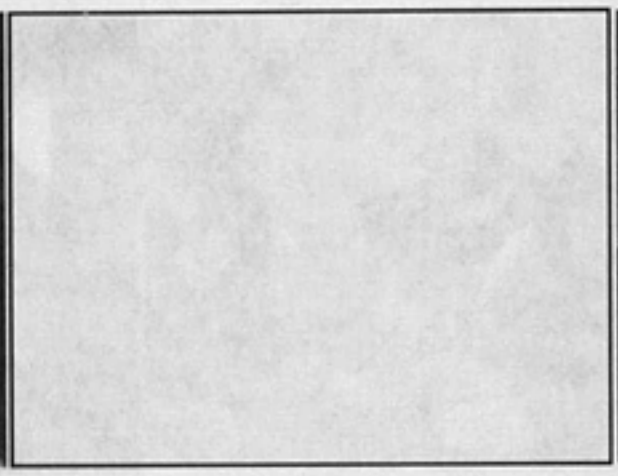
Чтение и интерпретация — это по Лелушу иллюстрация, вопреки любой двусмысленности и свободе толкований известных сюжетов — вечной альтернативы добра и зла, хороших и плохих героев. С этой системой простейших ценностей перекликается простенький образ: по клавишам рояля бегают руки, они непредсказуемы, это — символ судьбы (что очень типично для плохих фильмов Лелуша). Так что «Отверженные» вызывают в памяти одновременно и «Высокую зеленую стену», шедевр Николаса Рея, поставленный по роману «Человек, который любил Диккенса» (об

очаровании чтения и безумной к нему страсти, о чтении, страже своих жертв), и интеллектуальную перекличку с «Жаждой чтения»[1].

На такой резкий маневр способен только режиссер, который хочет одновременно рассказать историю и дать ее толкование, поведать сюжет и тут же его разрушить, обнажив конструкцию и завоевав таким образом широкую зрительскую аудиторию (чтение для всех) и свое место в гипотетическом кругу посвященных. Все это Лелуш пытается совместить вовсе не из соображений цинизма, но из любви к преодолению трудностей, с которыми, вообще говоря, сопряжено творчество.

В Лелуше и в его «Отверженных» есть кое-что от Гюго. Есть и недостатки — такие же затертые, как и оригинал. Новый фильм режиссера, скромный и амбициозный, очень личный и трогательный, дань уважения к Гюго и жест поклонения художнику, который сильнее всех, сильнее и того, кто взялся (или берется) его интерпретировать.

Три маленькие истории Эрика Ромера



Фредерик Стросс

«Cahiers du cinéma», 1995, avril, № 490
Перевод И.Аграновской

---

[1] Так называется придуманный министром культуры Жаком Лангом праздник для читателей, проводящийся во Франции с 1989 года в последний уик-энд октября. — *Прим. переводчика.*

Парижские встречи
(Les Rendez-vous de Paris)
Автор сценария и режиссер Эрик Ромер.
Оператор Диан Баратье.
В ролях: Клара Бемар, Антуан Басле, Матиас Мегар, Юдит Шансель.
Françoise Etchegaray pour La Compagnie Eric Rohmer. 1995.

Три маленькие истории Эрика Ромера — не такие простые, как может показаться.

Верный своим темам и своему стилю, автор «Комедий и поговорок» предлагает нам «Парижские встречи» — триптих воздушной легкости и поразительной новизны.

Перед нами улица в столице, похожая на деревенскую; в конце уходящей вдаль перспективы — церковь. Уличные музыканты поют популярную песенку. Это происходит именно в Париже, где «легко принять одно за другое и часто случаются неожиданности». Мелодия задает ритм и связывает три эпизода, которые составляют новый фильм Эрика Ромера, его семнадцатый полнометражный фильм.

Ошибки и сюрпризы, игра случая и логика необходимости, сомнение и вера всегда интересовали этого художника. Это и составляет обыденную повседневную жизнь обычного человека.

«Парижские встречи» изобилуют разного рода квипрокво, обидными недоразумениями и приятными неожиданностями, они — шумное и очаровательное горючее фильма, его двигатель. Значит, все эти несуразные совпадения и прихотливые случайности надо принимать всерьез. Эрик Ромер обладает достаточным чувством пропорции, этот режиссер-архитектор, кстати, знаток своего города, соединяет, соотносит друг с другом самые невероятные ситуации. Он «мастерит» фильм с филигранной точностью и знает, когда остановиться, чтобы в результате получить удовольствие от собственных логических пируэтов. Ловко нанизывая на нитку все эти квипрокво, он подает их как некую условность, о которой он как бы заранее договаривается со зрителем.

Доступный диалог

Свой зритель. Мало кто из режиссеров может говорить о «своем зрителе». У Ромера такое право есть. Начиная с дебюта («Знак льва», 1959), он словно ведет постоянный доступный диалог со зрителем, диалог, который можно назвать «встречи с Ромером». Никакой зауми, никакой закрытости по отношению к публике нет в его фильмах. Напротив, его картины становятся все доступнее, даже если они и не предполагают единства мнений. Ромер — режиссер, продолжающий традиции Ренуара: он прекрасно знает, как важно соблюдать «правила игры». Кажется, будто он со все большей легкостью скользит по поверхности самых незначительных каждодневных событий, в которых любой зритель может узнать свой личный опыт и — в зависимости от «груза культуры» — услышать отзвуки великих творений литературы и театра.

Известно, что одним из моторов творчества Ромера является создание своеобразных сериалов: «Нравоучительные повести», «Комедии и поговорки», «Сказки четырех времен года». «Парижские встречи» не вставляются в сериал, это типичный фильм-одиночка. Созданная режиссером структура производства и проката — «Фильм Лозанж» — имеет стратегическое значение. Внутри этой компании, слишком неповоротливой и громоздкой, по мнению Ромера, для осуществления некоторых его проектов возникла «Компани Эрик Ромер» — мобильная микроструктура, позволившая делать самые «маленькие» фильмы: «Зеленый луч», «Четыре приключения Ренет и Мирабель», «Дерево», «Мэр и хранилище» и вот теперь — «Парижские встречи».

«Встречи» состоят из трех маленьких историй.

В «Свидании в 7 часов» действие развивается в пространстве между факультетом д'АССАС, рынком на бульваре Эдгар Кине и площадью Бобур. Благодаря стечению обстоятельств, молодая женщина обнаруживает измену любовника. В «Парижских скамейках» парочка влюбленных оказывается в десятке парижских парков. Игра, обольщение и фрустрация, игра, в которой девушка — режиссер этой целомудренной связи — устанавливает правила, пока влюбленные не встретят свое зеркальное отображение, пару-двойник, — и эта встреча разрушает их связь.

«Мать и дитя 1907» избирают местом действия пространство между музеем Пикассо и мастерской молодого художника. В этой истории ин-

тересен взгляд мужчины на двух непохожих женщин, взгляд каждой из них на картину Пикассо и на портрет, написанный героем этой новеллы. Создание, оригинал и копия, персонаж и протагонист — вот смысловое поле фильма.

Фильм Ромера, удивительно свежий и грациозный, обязан этим в какой-то степени юности и изяществу исполнителей (главным образом, исполнительниц, хотя и юноши заслуживают похвалы), но — прежде всего — режиссуре. Сила этого фильма в варьировании разных подходов к рассказыванию историй, которые на первый взгляд кажутся чересчур простыми. Среди важных компонентов картины, по крайней мере, два имеют первостепенное значение. Прежде всего, как всегда у Ромера, это место действия. Режиссер мастерски сталкивает достоверность реальных мест, которые сняты в документальной манере, с естественным освещением и подлинным вторым планом, и искусную драматургию использования этой узнаваемости городского пейзажа. Тот, кто никогда не видел Парижа, и тот, кто его знает, как свои пять пальцев, могут отправиться на эти «парижские встречи» и открыть для себя Париж с его непритязательным очарованием и бесконечным разнообразием. Здесь каждое место имеет такой же вещественный и символический смысл, как и фигуры на шахматной доске.

Искусство жить

Как уже повелось у автора «Комедий и поговорок», этот фильм расцвечен афоризмами, наставляющими, как вести себя в тех или иных ситуациях. Но эти афоризмы лишены безапелляционности: они всегда предполагают сомнение в собственной плодотворности. И все же, как нитки в ткани, они сплетают некое пособие «Искусства жизни». Здесь есть рецепты на все случаи: когда следует говорить, когда молчать; куда девушке подобает ходить, а куда — нет; какое поведение правильно, законно, а какое — нет, если речь идет об отношении к смерти, к искусству, к противоположному полу, друзьям и т.п. Прогулки героев и их диалоги (ходить и разговаривать — главное занятие всех героев Ромера) дают эскиз того, что следует назвать идеей или смыслом существования, — об этом раньше писали философы-моралисты. В режиссере «Нравоучительных повестей» есть что-то не только от Бальзака, но и от Монтеня. Причем эта философичность, этот морализм достигаются в фильмах Ромера благодаря какой-нибудь одной, на первый взгляд, незначительной детали и одному легкому, вроде бы случайному штриху. Каждый из его фильмов, несмотря на кажущуюся простоту, ищет ответа в Законе жизни или в его нарушении, в свободном волеизъявлении личности или в детерминизме судьбы.

В конце своих злоключений, отмеченных вереницей недраматических неудач и негорьких разочарований, молодой художник, герой третьей новеллы «Парижских встреч», возвращается домой, чтобы на одной из своих картин дорисовать розовую юбку. После чего он произносит: «В общем, день прошел не зря». Поэт-мастеровой Эрик Ромер может о себе сказать словами Рембо: «Что ж, день прошел неплохо». Его зрители тоже должны быть довольны.

Жан-Мишель Фродон

«Le Monde», 1995, 23 mars
Перевод И.Аграновской

Пол ангела

Начальная сцена «Черного ангела», который, пожалуй, обещает стать самым смелым фильмом года, искусственна и загадочна. Какая-то женщина (Сильви Вартан) убивает какого-то мужчину, выстрелив в него из пистолета, и затем падает в обморок. Вторая женщина (Лиза Эредиа), безмолвная свидетельница убийства, поднимает ее, переносит на кровать и грубо срывает с нее одежду. Язык жестов, который, очевидно, создавали очень тщательно, чтобы не нарушить архитектуру кадра, сочетание цветов (в тот момент, когда Вартан падает, ее белое платье занимает весь первый план), освещение — все это вопиет о сделанности. Но эта сделанность неизбежно наводит на мысль о театральности, на которую опиралось кино Фасбиндера, когда режиссер пытался снимать фильмы по великим голливудским мелодрамам.

Бриссо сознательно использует выразительные клише. Поэтому недостатки, которые можно было бы поставить в упрек его фильму, преобразуются в достоинства. Ведь клише — это не ложный образ, а образ застывший, знакомый, канонизированный — в данном случае классической криминальной мелодрамой (упомянем хотя бы Хичкока). Клише — это то, без чего сегодня нельзя обойтись при создании жанрового фильма. «Черному ангелу» Бриссо присуща невинность кинематографа, существующего в условиях уже утратившей невинность образной системы.

Ощущение запутанности, испытываемое зри-

Черный ангел (L'Ange noire)
Автор сценария и режиссер Жан-Клод Бриссо. Оператор Ромен Уиндинг. Художник Мария-Луиза Гарсиа. Композитор Жан Мюзи. В ролях: Сильви Вартан, Мишель Пикколи, Чеки Карио, Александра Виниски, Лиза Эредиа, Бернар Верле, Клод Фаральдо, Клод Жиро. Les films Alain Sarde, La Sorcière rouge . 1994.

телем в начале фильма, не рассеется и в конце, поскольку речь здесь идет, скорее, не об отгадывании детективной загадки, а о познании объекта, чья сущность состоит как раз в том, чтобы никогда не быть познанным. «Черный ангел» как бы закручивает спираль, начальную точку которой невозможно обнаружить. Образ спирали отсылает нас к главному для авторов фильма источнику вдохновения — к «Головокружению» Хичкока с его историей воссоздания мертвого прошлого. По существу, как и в фильме Хичкока, речь в «Черном ангеле» идет о том, что Жан Душе назвал эзотерическим напряжением ожидания: каждое кольцо спирали под видом игры «следование по маршруту» вызывает в памяти фрагмент прошлого.

Правдоподобны и факты и персонажи этого фильма, который изображает мир, где нет закона,

нет морали, где все решают деньги. В фильмах Бриссо часто появляется план, символизирующий абсолютную власть зла на земле. В «Селине» — это начало фильма, когда девочка плачет, сидя на земле под проливным дождем, а главное — на виду у смеющихся школьников; в последней картине это, очевидно, ликование полицейских у трупа Асланиана (человека, убитого в начале фильма). Нескрываемое удовлетворение тех людей, чья обязанность — защищать закон, характеризует безнравственный мир, где сила вытеснила право. Этому миру аморализма может противостоять лишь мир бандита Асланиана. Однако Бриссо убедительно показывает, что каждый из этих миров существует за счет другого: это лишь две разные формы хаоса.

Прошлое героини Сильви Вартан обладает невероятным гипнотическим потенциалом. Человек, ведущий расследование, испытывает мазохистское удовольствие оттого, что ничего не знает об этой женщине. Он загипнотизирован ее свободой... Центральной темой фильмов Бриссо является неутолимое желание. В «Селине» речь идет о смерти как об эксперименте, в «Черном ангеле» — о природе наслаждения, которое дано испытать женщине. В чем тайна этой природы? Это и есть начало спирали — этот вопрос без ответа, который ставился если не всеми, то многими, начиная с Годара («Замужняя женщина», «Имя Кармен») и кончая Антониони («Идентификация женщины»).

Та же тайна мучит и американцев (Де Пальма, Пекинпа), без нее невозможно представить себе классическое кино. Оно перестало существовать в тот момент, когда осознало, что мужчина не в состоянии познать механизмы, благодаря которым женщина испытывает удовольствие. С тех пор этот вопрос остался открытым, получив статус неразрешимого. Пожалуй, «Черный ангел» может рассматриваться как его теоретическая разработка, а очарование героини Сильви Вартан, гипнотизирующей всех действующих лиц мужского пола, воспринимается как эмблема недостижимости разгадки.

Безусловно, «Черный ангел» — фильм рискованный. Упорство режиссера, связанное с отсутствием страха перед клише, его дерзость в экспериментировании с ситуациями, которые при других условиях могли бы показаться смешными, а также незавершенность некоторых сюжетных линий — все это может обречь фильм на ироничное непонимание. Однако никто не отважится отрицать тот факт, что эта картина — авторское киновысказывание Бриссо на волнующую его тему.

Жан-Франсуа Рожe

«Cahiers du cinéma», 1994, novembre, № 485
Перевод А.Качалина

Сюжет, казалось бы, не новый...

Проклятый газон (Gazon maudit)
Автор сценария и режиссер Жозиана Баласко.
Оператор Жерар де Баттиста.
Композитор Манюэль Малу.
В ролях: Жозиана Баласко, Виктория Абриль, Ален Шаб, Тики Ольгадо, Катрин Хегель.
Pierre Grunstein et Claude Berri.
1995.

Вовсе не исключено, что Жозиана Баласко затеяла весь фильм ради единственной сцены, где показан горько рыдающий мужчина (Ален Шаб), осыпающий проклятиями свою неверную жену и ее подружку. Поздно, раньше надо было думать! Поганому бабнику отплатили его же монетой. Теперь хоть с антресолей прыгай от огорчения, никого это не растрогает. С точки зрения этого героя, так остро переживающего измену жены, все обстоит просто: патологическая любовь его жены и внушила ей отвращение к нему. А не наоборот? Если предположить, что отвращение к мужу как раз и породило ее страсть к женщине, то проблема, поднятая в фильме «Проклятый газон», сразу становится куда серьезнее. Долгие годы герой унижал свою жену, изменяя ей направо и налево. Если бы не вторжение в их дом лесбиянки, он никогда так и не осознал бы свою вину, не сумел бы пересмотреть свое отношение к жене.

Сюжет, казалось бы, не новый. Однако авторы фильма, на наше счастье, вовсе не собирались в который раз поведать историю о наказанном развратнике-муже. Фильм изобилует неожиданными ходами, сюжетными поворотами. Любовник заменен любовницей не только ради оригинальности: заведи жена любовника, это выглядело бы сознательной местью — баш на баш. А так — более неожиданно.

Мари-Жо (Жозиана Баласко) падает, как снег на голову. Ее автофургончик нежданно-негаданно ломается прямо перед домом, где проживают супруги. Жена, красавица испанка (Виктория Абриль), приглашает незнакомку к себе. Дальше — стремительное развитие действия: незнакомка со своей откровенной чувственностью и бурлящим жизнелюбием мгновенно охмуряет молодую женщину. В этой стремительности и состоит главное достоинство «Проклятого газона». Мы еще не успели освоиться в уютном домике, а Жозиана Баласко и Виктория Абриль уже страстно лобзают друг друга.

Для комедии это нечто новенькое — шокирующее общественный вкус. «Проклятый газон» так и дышит чувственностью. Это гимн любви, не важно — «дозволенной» или «аморальной». Разумеется, с точки зрения Ватикана, это безнравственный фильм, особенно его последняя часть, где широта взглядов и вольномыслие поданы в комическом ключе, подчас уморительно смешно.

В истории кино инфернальная троица вовсе не

новость. Однако Баласко нашла свой поворот, удовлетворив нашу жажду новизны. После короткой пробежки — фильмов «Завязанный мешок», «Менты» и провалившегося «Моя жизнь — ад» — Баласко набирает крейсерскую скорость, тонко балансируя вместе со своими героями на грани черного юмора и откровенной развлекухи. В фильме «Проклятый газон» муж постепенно превращается в шута горохового. Поселив в доме любовницу, жена держит его на голодном пайке. Бедолага Лоран не оставляет надежды избавиться от назойливого и опостылевшего присутствия захватчицы, которая к тому же заляпала его лучшие рубашки, моя в них посуду, за что и удостоилась звания «грязной лесбиянки».

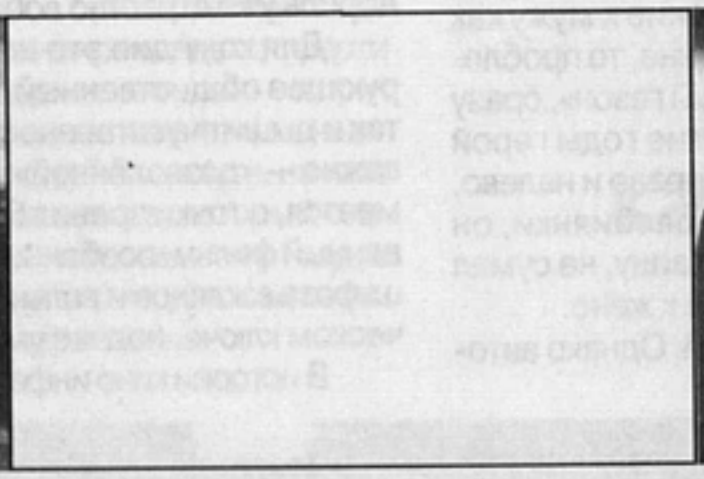
Смело идите смотреть фильм, не пожалеете. Это не Клавье-Шазель. Он близок к «Вечернему наряду», но его герои лишены авантюрной жилки, не

способны не только пойти на преступление, но даже затеять мордобой. Муж попросту растерялся, ибо не искушен в тонкостях любви. Разумеется, он не читал «Девушек» Монтерлана, да и вообще если что и читал, то спортивные странички в местной газете. Он способен лишь страдать, ожидая, что проблема разрешится сама собой, ища утешение в объятиях потрепанной проститутки и плачась своему лучшему другу (Тики Ольгадо), такому же неудачнику, как и он. Таким образом, было бы неверно сказать, что фильм высмеивает женский гомосексуализм. В нем присутствуют все — и лесбиянки, и педерасты, и гетеросексуалы, и бисексуалы. Добро пожаловать на вселенский групповик!

Филипп Векши

«Libération», 1995, 8 février
Перевод А.Давыдова

Такова жизнь



Мелкие сделки с мертвецами
(Petits arrangements avec les morts)
Авторы сценария Пьер Тридивик, Паскаль Ферран.
Режиссер Паскаль Ферран.
Оператор Жан-Клод Ларье.
Композитор Беатрис Тирье.
В ролях: Дидье Сандр, Катрин Ферран, Шарль Берлин, Агата де Шассе, Одре Буатель, Гийом Шара, Сабрина Леркен.
Eclipsa Films /La Sept Cinéma/ Cinéa/Pan Européenne.
1993.

Первый фильм Паскаль Ферран «Мелкие сделки с мертвецами» предлагает новые приемы в психологическом интеллектуальном кино; подробно рассказывая семейные истории, он придает им иной размах, расширяет горизонты французского кинематографа.

Сразу скажу, что успех «Мелких сделок...» состоит в том, что режиссер сдерживает обещание, данное этим оригинальным названием: ей удается без малого два часа экранного времени держать мысль зрителя в напряжении и, что самое поразительное, в конечном счете вернуть буквальное значение впечатляющему предложению — заключить сделку с мертвецами.

Из всех образов, которые предлагает Паскаль Ферран: небо, земля и море, взрослые и дети, животные и предметы, места, где живут, отдыхают, работают и предаются воспоминаниям, прошлое и настоящее, зримое и незримое, — главный для понимания замысла картины — это образ точного слова. Образ словаря, открытого на странице, где соседствуют слова «внутреннее» и «внутренности». «Внутреннее» обозначает психологическую атмосферу картины, «внутренности» намекают на некоторые мотивы содержания, предполагающие в подтексте медицинскую точность решений и коллизий фильма.

отзвуками их переживаний, едва уловимыми свидетельствами существования их душ. Попытка рассказать историю, донести до зрителя сюжет, не превращая героев в простых посредников, — вот главная задача режиссера.

Новелла «Жюмбо» больше других свидетельствует о необычайной легкости режиссерской манеры, о свободном владении стилем — нервным, импульсивным, соединяющим небрежное скольжение по поверхности явлений и сверхчувствительность. Стиль этот хорош еще и тем, что предельно соответствует характеру героя, юного Жюмбо. Резкие переброски камеры, улавливающей то детали поведения взрослых персонажей, то проницательный взгляд мальчика, выявляют главный стилевой принцип режиссуры Паскаль Ферран: она умеет мимикрировать, ей удается показать героя как бы изнутри, сосредоточенно наблюдая малейшие движения его внешней жизни.

Жюмбо, маленький мальчик, чей лучший друг умер от рака, поразившего его внутренности; Франсуа, энтомолог и таксономист, привыкший давать названия, классифицировать, и Заза, его старшая сестра, санитарка, которая то ли в силу особых склонностей, то ли по принуждению занимается незаконной торговлей лекарствами, мелкими сделками по медицинской части.

Летним днем все трое встречаются на пляже в Бретани и «делят между собой фильм», уступая свои имена названиям каждой из частей триптиха. Простую и четкую композицию взрывают столкновения образов и смыслов — точно так же, как в словаре.

Только благодаря движению, которое держится на быстроте реакции, на чисто кинематографическом ритме, мало-помалу высвечивается скрытая сторона мелких сделок с мертвецами. Пространство отсутствующей Лили, убитой в результате несчастного случая, когда Заза и Винсент, ее старший брат, были подростками. Отсутствующий образ, образ смерти, который не виден и который является центром, излучающим пустоту, — вокруг этого образа строится вся картина. Ее центральная метафора — исчезновение.

Паскаль Ферран ставит внешнее движение фильма на службу внутренней жизни персонажей, создавая на экране пространство, наполненное

В новелле о Франсуа доминирует стиль самого Франсуа, рассудочного и холодного аналитика, который полагает, что профессиональное изучение жизни насекомых может помочь ему разобраться в превратностях собственной незадавшейся жизни.

Заза, выбитая из колеи, потерявшая голову, лишенная средств, сообщает своей части триптиха присущую ей неподконтрольную эмоциональность, возбудимость и иррационализм. В эту новеллу Ферран впускает шоковые эффекты и образы: окровавленная собака в метро, завернутый в целлофан цветок в горшке, торчащее из мусорного бака дерево, направляющее сияющий поток своей энергии, словно кровь, в вены Заза (в этом кадре материализуется желание Паскаль Ферран «войти внутрь» своих персонажей — всеми доступными визуальными средствами).

В ряду важнейших образов фильма — песочный замок, который строит один из героев, и часы-хронометр. Это детонаторы, игровые «сезамы», освобождающие и размечающие вымысел и реальность фильма. Так и хочется увидеть в них песочные часы и маятник тщеславия — образы, наводящие на мысль о беге времени и иллюзиях мира. В книге «Человек перед лицом смерти» Филипп Арьес посвящает этому строки, которые можно отнести и к фильму Паскаль Ферран: «В конце концов, тщета сущего... об-

рела независимость, высвободившись из-под религиозной оболочки. Эта меланхолия человеческого существования, с ее сладостью и горечью перезрелого плода, передавала неизбывное чувство постоянного и всепроникающего присутствия смерти в сердцевине вещей, набрасывая на жизнь вуаль драматизма. ...Тщета сущего позволила нам обнаружить новую идею — не смерти, но смертности жизни. Эту идею я назвал бы общей... она возникла из рассуждений людей церкви, а затем стала достоянием не осознающей ее коллективной общности...»

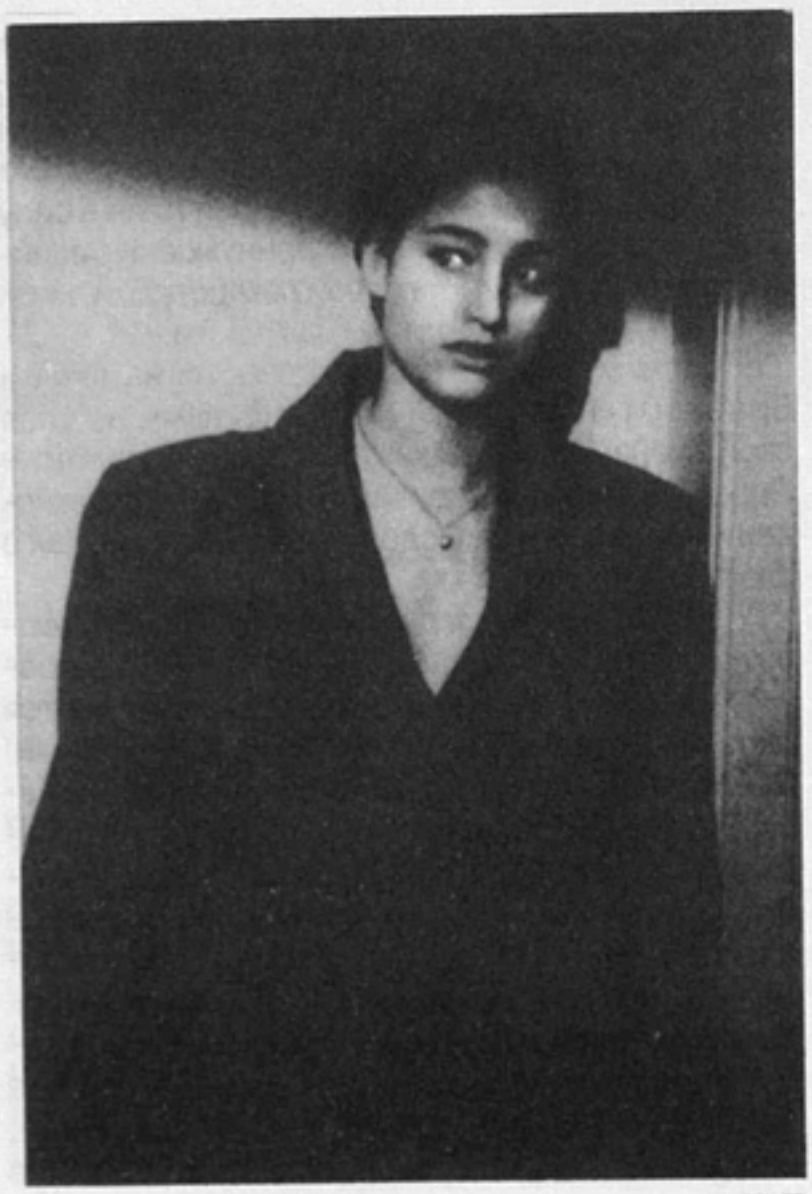
Я думаю, вполне понятен тот большой интерес, который проявила к этому фильму критика, чутко реагирующая на все новое и значительное.

Фредерик Стросс

«Cahiers du cinéma», 1994, octobre, № 484
Перевод Л.Андреевой

Капкан, сработанный мастером

Приманка (L'Appât)
Авторы сценария Коло Таверньe О'Аган, Бертран Таверньe (по мотивам произведений Морган Спортс). Режиссер Бертран Таверньe. Оператор Ален Шокар. Художник Эмиль Гико. Композитор Филипп Найм.
В ролях: Мари Жилен, Оливье Ситрюк, Бруно Путзулу, Ришар Берри, Филипп Дюкло.
Hachette Première, Little Bear, France 2 Cinéma, M6 Films.
1995



Несколько лет назад об этом деле писали все газеты: два молодых человека и девушка грабили мужчин, которых она соблазняла — девушка служила приманкой. После двух убийств «инфернальное трио» было задержано. В «Приманке» есть элемент вымысла, но верность фактам — вплоть до мельчайших деталей, вскрытых следствием, — придает фильму реалистичность, от которой кровь стынет в жилах. Отсутствие «звезд» (не считая блестящего участия Ришара Берри) и достоверность диалогов усиливают впечатление реальности происходящего. Однако смятение, охватывающее зрителя, есть результат не только объективной жестокости фильма, но и его искусной режиссуры — это срежиссированная объективность, а не рабское следование фактам. Это по-настоящему авторский фильм, в котором тривиальнейший материал (отдел происшествий, сенсационность, пошлость диалогов) подвергается глубокой стилистической переработке — самой значимой из всего, что когда-либо делал Таверньe.

Впервые фильм Таверньe поражает меня совершенством режиссуры больше, чем остротой сюжета, продуманностью актерского состава, остроумием диалогов.

Размышляя о том, что «Приманка» снята одним из авторов книги «50 лет американского кино», непременно вспоминаешь не «Хладнокровно» Брука, не «Дикую балладу» и даже не великолепных «Молодоженов-убийц» (три хрестоматийных фильма в жанре экранизации газетной хроники), а скорее, ленты Отто Преминджера[1] — великого голливудского режиссера, чья пресловутая классичность зачастую оказывалась помехой на пути его собственных оригинальных идей. Очень многое сближает «Приманку» Таверньe с такими его фильмами, как «Аутопсия убийства» и «Ангельский лик» — оба названия могли бы с успехом заменить «Приманку». Возьмем хотя бы знаменитый прием подвижной камеры Преминджера: ее перемещения преследуют двойную цель, придавая рассказу ясность благодаря точной режиссуре акцентов и в то же время вызывая у чуткого к красоте этих движений зрителя нечто вроде головокружения, почти пьянящее чувство эстетического наслаждения. Подобным же образом у Таверньe мастерство построения кадров придает пунктиру восстанавливаемых героями событий характер сновидения. Словно во сне, у нас возникает физическое ощущение того, что мы наблюдаем за действием, не принимая в нем участия, но при этом обладаем головокружительной способностью свободно перемещаться в пространстве, улавливать все самое важное, самое существенное.

В «Приманке», как и в фильмах американского классика, оператору удалось выявить отношение персонажей к пространству, создать ощущение маятника: на одном полюсе — восторг от свободы перемещения, на другом — плененность этим пространством. Колебания маятника — метафора состояния героев. Кроме того, контрастные сочетания света и тени, устойчивые цветовые

суры — это срежиссированная объективность, а не рабское следование фактам. Это по-настоящему авторский фильм, в котором тривиальнейший материал (отдел происшествий, сенсационность, пошлость диалогов) подвергается глубокой стилистической переработке — самой значимой из всего, что когда-либо делал Таверньe.

Впервые фильм Таверньe поражает меня совершенством режиссуры больше, чем остротой сюжета, продуманностью актерского состава, остроумием диалогов.

Размышляя о том, что «Приманка» снята одним из авторов книги «50 лет американского кино», непременно вспоминаешь не «Хладнокровно» Брука, не «Дикую балладу» и даже не великолепных «Молодоженов-убийц» (три хрестоматийных фильма в жанре экранизации газетной хроники), а скорее, ленты Отто Преминджера[1] — великого голливудского режиссера, чья пресловутая классичность зачастую оказывалась помехой на пути его собственных оригинальных идей. Очень многое сближает «Приманку» Таверньe с такими его фильмами, как «Аутопсия убийства» и «Ангельский лик» — оба названия могли бы с успехом заменить «Приманку». Возьмем хотя бы знаменитый прием подвижной камеры Преминджера: ее перемещения преследуют двойную цель, придавая рассказу ясность благодаря точной режиссуре акцентов и в то же время вызывая у чуткого к противопоставления, четкость композиции делают «Приманку» визуально совершенным фильмом Таверньe. Если принять во внимание реалистичность сюжета, такое визуальное решение может показаться парадоксальным, однако оно прекрасно служит своей цели. Фокус здесь вот в чем: «обволакивающая» манера съемки вовлекает зрителя в тот же круговорот, что и героев, и благодаря подчеркнуто формальным приемам поддерживает постоянную дистанцию по отношению к сюжету. Жестокость убийств в фильме отнюдь не приукрашивается и не оправдывается — напротив, экранная реальность создает ощущение кошмара.

Удачный выбор исполнительницы на главную роль — еще одна особенность, позволяющая сравнивать «Приманку» с киномиром Преминджера. Мастерски проработанный Мари Жиллен образ женщины-ребенка продолжает традицию Джейн Симмонс в «Ангельском лике»: в отталкивающую криминальную историю они привносят обезоруживающее простодушие, словно щитом, потрясая своей привлекательностью. Режиссер испытывает по отношению к своему бесконечно загадочному персонажу — Натали — нечто, что Жак Лурсель назвал, говоря о Преминджере, странным уважением автора к своим созданиям. Показанные до самых интимных глубин, они никогда не будут нам до конца знакомыми...

В событийной круговерти фильма сами убий-

ства кажутся каким-то незначительным и оттого еще более чудовищным обрядом. В фильме «Хладнокровно» финальный эпизод — исполнение приговора — превращал фильм в документ обвинения против смертной казни. «Приманка» не предоставляет нам ни нравственного утешения подобного рода, ни дидактической схемы, хотя обозначенные здесь дегуманизация и инфантилизация общества по сути и объясняют безответственное поведение главных героев.

В самые неожиданные моменты Таверньe углубляет пропасть между достоверностью, почерпнутой из хроники, и вымыслом. Так, в последнем кадре он оставляет нас наедине с пронзительно простодушным взором героини. Этот вызывающий, кощунственный, запретный для актера взгляд в камеру можно трактовать как обнаженный механизм создания условности, зрелищность — как механизм, разрушающий реальность. Мы отворачиваемся — мы накладываем на него табу, как на инцест. Кстати, пара отец — дочь — это еще одна перекличка с Преминджером: как заметил Жерар Легран, эта пара символизирует двусмысленные отношения (отец—дочь или автор—фильм) между творцом и творением. Последняя реплика героини обнажает эту двусмысленность: «Так вы думаете, теперь, когда я все рассказала, меня отпустят до Рождества? На Рождество я должна быть с отцом». Вне эдипова комплекса (а в этом фильме отцы ни разу не появляются на экране, и все время приходится искать им замену) Натали была бы персонажем (реальным?) в поисках автора (вымышленного?).

Капкан вымысла поджидает расслабившегося зрителя. «Приманка» — фильм не для отдыха и развлечения.

Ян Тобен

«Positif», 1995, mars
Перевод А.Жуковской

[1] «Критический аспект этого поизведения обусловлен тем, что каждое движение воспроизводится здесь с абсолютной точностью (заметьте, как внимателен автор к допросам, к следствию, к судебному процессу, ко всему, требующему кропотливой работы)». Я цитирую рассказ о Преминджере из книги «50 лет американского кино» — то же самое можно отнести и к «Приманке».

Как в жизни!

Смотри, как падают мужчины
(Regarde les hommes tomber)
Авторы сценария Ален Ле Анри, Жак Одиар
(по роману Тери Уайта «Треугольник»).
Режиссер Жак Одиар.
Оператор Жерар Стерин. Художник Жак Руксель.
Композитор Александр Деспля.
В ролях: Жан-Луи Трентиньян, Жан Янн,
Матье Кассовиц, Бюль Ожье,
Кристиан Паскаль.
Bloody Mary.
1994.

В названии фильма слышится нечто библейское — категоричность, присущая пророкам. Да, действительно, любому грозит падение, поэтому всем нам следует взирать на падшего с сочувствием. Воистину, людям случается падать, но бывает, что они и поднимаются: вот, собственно, и весь сюжет этого странного, угрюмого, сумрачного фильма, мрак которого, однако, разрежен вспышками юмора и намеком на искупление, если согласиться с тем, что верность дружбе обладает искупительной силой...

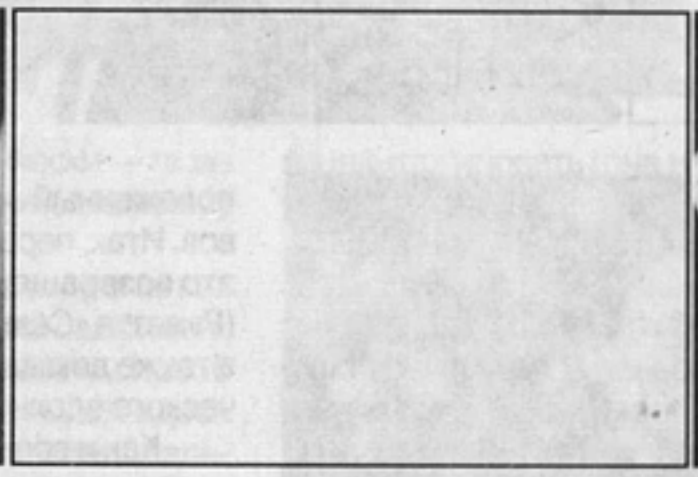
Режиссер Жак Одиар следует законам детективного жанра с элементами фильма ужасов. Без кого в детективе не обойтись? Разумеется, без частного сыщика. Какая профессия в наши дни ближе всего к частному сыщику? Коммивояжер! Герой фильма Симон Гирш (Жан Янн) — коммивояжер старого закала, занудно расхваливающий свой товар. Проверенный сюжетный ход и детектива, и фильма ужасов: частный сыщик стремится вывести на чистую воду полицейских, которые покрывают убийц. Психологию убийцы Симон Гирш раскусил без труда: «Как поступают преступники? Приедут, пристукнут и смоются. Не станут они сидеть на одном месте. Заедут в отель, тихонько переночуют — только их и видели. Совсем как коммивояжеры...»

Само название фильма с полной определенностью настаивает, что речь пойдет именно о падших мужчинах. Только возникает вопрос: что за «падение» претерпел Гирш? Пал ли он духом после тяжелого ранения его дружка, полицейского Мики, или же он пал жертвой роковой страсти к нему?

Ну, хватит психологии! Одиар с ней не перебарщивает. Лучше познакомимся с «убийцами» — Марксом (Жан-Луи Трентиньян) и Джонни (Матье Кассовиц). Мы их встречаем на обочине шоссе. Совершим вместе с ними небольшое путешествие, весьма поучительное и увлекательное. Их жесты, мимика, пристрастия расскажут о них больше, чем длительный сеанс психоанализа.

Вот что поражает в режиссуре Одиара — полное соответствие того, о чем он повествует, тому, как он это делает. Главный композиционный прием фильма — параллельный монтаж. Одновременно развиваются две сюжетные линии — Симона Гирша, с одной стороны, Маркса и Джонни — с другой. Казалось бы, постоянные сдвиги во времени должны запутать зрителя. Ничуть не бывало: каким-то невероятным образом мы тотчас угадываем, что за чем следует.

Сюжетные линии мгновенно сплетаются, побеждая пространство и время. Вот Симон Гирш рассказывает своему другу, лежащему в коме, о погоде, о Горбачеве, о своих тяготах; а вот через несколько кадров — то, что могло произойти на год раньше (и это совсем не важно), — Джонни описывает слепой даме телерекламу. Могли ли эти два персонажа не повстречаться?



Пожалуй, фильм Одиара следует больше слушать, чем смотреть. Режиссер выстраивает свой рассказ как словесный и мимический диалог. Благодаря искусному монтажу, прекрасной игре трех замечательных актеров, короче, благодаря основательности, которой подчас не хватает французскому кино, Одиар добивается того, что каждый кадр фильма пробуждает неожиданные для самого зрителя чувства. Почти как в жизни!

Венсан Реми

«Télérama», 1994, 3—9 septembre
Перевод А.Давыдова

Добровольно потерпевшие кораблекрушение

За этот фильм Риветта опасались, хотя прежде режиссера так любили. В двух его последних работах («Прекрасная спорщица» и «Жанна-девственница: сражения и тюрьмы») манера Риветта стала менее свободной, даже скованной, в ней появилось то, чему режиссер всегда активно сопротивлялся: намек на кино культурного сановника, на высокопробный академизм, где есть качество, изящество и ум, но отсутствует риск. Поэтому картину «Не кантовать» («Верх, низ, хрупко») ждали с большим нетерпением, к которому примешивалась тревога. Интригует уже само прекрасное и таинственное название картины, в которой Риветт возвращается к привычным для него принципам: маленький бюджет, малочисленная команда, импровизация, много натурных съемок, компания молодых актрис... и универсум, благодаря которому он добился наибольших успехов, — универсум комедии, граничащей с фантастикой, расположенный между детективом и комедией нравов. Итак, первая удача картины «Не кантовать» — это возвращение знакомого, любимого Риветта (Риветта «Селины и Жюли...» и «Банды четырех»), а также доказательство того, что мощь его поэтического вдохновения отнюдь не иссякла.

Не кантовать (Верх, низ, хрупко)
(Haut Bas Fragile)
Авторы сценария Лоранс Кот, Марианн Деникур, Натали Ришар, Паскаль Бонитцер, Кристин Лоран, Жак Риветт.
Режиссер Жак Риветт. Оператор Кристоф Помок.
Художник Маню де Шовиньи.
Композитор Франсуа Бреан.
В ролях: Марианн Деникур, Натали Ришар, Лоранс Кот, Андре Маркон.
Pierre Grise Productions.
1995.

Как и все великие фильмы Риветта, «Не кантовать» сочетает в себе вдохновенную импровизацию с продуманностью каждой детали. У Риветта строгость и непринужденность никогда не противоречат друг другу; напротив, они всегда взаимообусловлены. Режиссер в очередной раз приглашает нас принять участие в умело организованной игре «следование по маршруту», где три девушки, не знающие друг друга, пускаются на поиски разгадок некоторых интимных тайн, существенных для их жизни. Одна из них (Марианн Деникур) выходит из глубокой комы. Вокруг нее вертятся несколько мужчин. Ей кажется, что от нее что-то скрывают. Вторая (Натали Ришар) живет за счет мелких махинаций. Она сталкивается со странным человеком, которому, возможно, известны ее делишки. Третьей (Лоранс Кот) не дает покоя непонятная песня, может быть, как-то связанная с ее сиротским детством, о котором она ничего не знает. Словно руководствуясь одной из песен Энцо Энцо, звучащих на протяжении всего фильма, эти три девушки действуют как добровольно потер-

певшие кораблекрушение, не имеющие даже плота и устремившиеся в неспокойное море в надежде разгадать некую тайну. Всегда поражает, с какой изобретательностью Риветт тасует элементы весьма сложного целого. С помощью минимума средств он ввергает нас в состояние мучительного ожидания, которое длится три часа! Нужен почти час, чтобы получить основные сведения о персонажах (например, о том, что героиня Марианн Деникур выходит из комы); затем еще час, чтобы появились первые намеки на объяснение. Кино Риветта — это нечто вроде эксперимента, реализующего гипотезы Хичкока по поводу Макгаффина (представляющего собой объект любого вымысла, который в статичном варианте совершенно неинтересен). Мотивация персонажей и природа их тайны — практически не важны, *идея загадки* самодостаточна. Нарративные приемы кинематографа интриги могут работать вхолостую,

производя при этом — чисто механически — те же эффекты, что в классическом кино (скажем, у Ланга).

Если эта картина к тому же еще и «трогает за живое», то только потому, что поиски самоидентификации персонажей — это не просто способ получить удовольствие от предложенных здесь условий игры, они приводят их к экзистенциальным вопросам. «Не кантовать» — значит, «не бросать!», о чем предупреждает надпись на ящиках (или условные обозначения: «верх», «низ», «хрупко»), с которыми грузчики должны обращаться осторожно. Персонажи фильма уподобляются этим ящикам. Их таскают с одного места на другое, рискуя поломать, разбить, и хотя никто не знает точно, что скрывается внутри (что-то, возможно, связанное с их детством), всем кажется, что достаточно одного неловкого движения — и конец, они разобьются. Ведь и некоторые тайны тоже столь хрупки, что лучше не снимать с них покровов: таков смысл щемящего финального плана, когда одна из героинь убегает, отказываясь открыть те карты, что позволили бы ей проникнуть туда, куда она так, казалось, стремилась. Фильм-загадка, рассказывающий об экзистенциальной неприспособленности к жизни, поэтический путеводитель по вновь открываемому Парижу.

«Не кантовать» — это вдобавок и музыкальная комедия! Или, скорее, современный французский фильм, вспоминающий о музыкальной комедии — очень остроумной и немного легкомысленной (ибо актрисам здесь, несмотря на все их благородство, иногда приходится исполнить шансонетку). Переход к музыкальной комедии осуществляется совершенно неожиданно, как по мановению волшебной палочки: фильм идет уже полтора часа, и вдруг актриса делает несколько па, заговорив при этом стихами, ее партнер повторяет ее движения, и, как ни в чем не бывало, они начинают танцевать. Это происходит тогда, когда юная воровка сталкивается с единственным свидетелем кражи: зритель думает, что он сейчас будет ее шантажировать (она и сама этого боится). И в результате некоей семантической контаминации (по-французски «шантажировать» и «заставлять петь» — два почти одинаково звучащих выражения) героиня действительно начинает петь. Эффект возникает чрезвычайно тонкий, потому что он никак не подчеркивается. Комизм данного эпизода, создаваемый языковой ассоциацией, зависит от способности зрителя уловить изысканный трюк режиссера. В поэзии такого скольжения смысла и в этом очаровательном рождении целого мира из игры слов — вся прелесть кино Риветта.

Жан-Марк Лаланн

«L'Écran», 1995, avril, № 4
Перевод А.Давыдова

Притча о блудном отце

Элиза (Elisa)
Авторы сценария Жан Беккер, Фабрис Каразо. Режиссер Жан Беккер. Оператор Этьенн Беккер. Композиторы Збигнев Прейснер, Серж Генсбур, Мишель Коломбье.
В ролях: Ванесса Паради, Жерар Депардье, Клотильда Куро, Ску Салл, Флоранс Томассен, Мишель Буке, Филипп Леотар.
Christian Fecher.
1995.

Жизнь у Мари (Ванесса Паради) не заладилась с самого рождения. Ее мать покончила с собой, когда Мари была совсем крошкой, а своего отца она и вовсе не знала. Лишенная ласки, девочка росла равнодушной, успешно осваивая науку ловчить и морочить всех и каждого. Заподозрив, что некий мужчина, живущий на острове Сен, — ее отец, Мари собирается ему отомстить...

Начинается фильм, пожалуй, излишне жестко, леденяще мелодраматично. А развивается слегка лубочно, так что подлинное сопереживание возникает лишь к финалу. При том, что завязка фильма, когда затравленная жизнью мать Мари (блестяще сыгранная Флоранс Томассен) решается на самоубийство, вызывает сочувствие к девочке, мешая в дальнейшем осудить самые жестокие ее поступки... Ванесса Паради находит верные краски — в каждом слове, в каждом движении ее героини угадывается двойственность натуры, странная смесь чистоты с демонизмом, жестокости с ребячливостью, свойства незрелой, мятущейся личности. С одинаковым блеском актриса играет и бурную страсть, и тонкое обольщение.

Авторы отнюдь не склонны к излишне подробному реалистическому бытописанию. В действительности у брошенных детей бывает горестей и побольше, и не столь фотогеничных, да и диалоги их не столь литературны и искрометны, и дружеские отношения не столь надежны. Короче говоря, это вовсе не «портрет эпохи», а скорее, грустная притча о девочке, обретающей детство, которого она была лишена...

Неудивительно, что фильм сразу набирает высоту, когда после городских зарисовок перед нами предстает остров Сен и появляется Жерар Депардье собственной персоной. Есть безусловная жизненная достоверность в том странном

упорстве, с которым этот спившийся и, кажется, на все махнувший рукой подонок отвергает откровенные попытки хорошенькой девушки его соблазнить... В простых сценах Жан Беккер часто бывает банален, а удаются ему как раз наиболее сложные, где требуется серьезная работа с актерами. Дуэт Депардье — Паради несомненная удача режиссера. Примиряет участников кровосмесительной дуэли песня Сержа Генсбура, давшая название картине, и память о матери героини, Элизе. Эта четкая и внятная концовка призвана уточнить жанр фильма, подчеркнув его родство с притчей о блудном сыне и с романом воспитания.

Жан-Жак Бернар

«Première», 1995, février, № 3
Перевод А.Давыдова

Не отпускай меня

Забудь меня (Oublie-moi)
Авторы сценария Софи Фийер, Марк Холоденко, Ноэми Львовски. Режиссер Ноэми Львовски. Оператор Жан-Марк Фабр. Композитор Эндрю Диксон. В ролях: Валерия Брюни-Тедески, Эммануэль Дево, Лоран Гревилль, Эммануэль Салинже, Филипп Торентон. Alain Sarde. 1994.

«Забудь меня». Не важно, прозвучит ли столь краткое название приказом или дружеским советом: героиня фильма Натали, женщина взбалмошная и легкомысленная, меняющая мужчин, как перчатки, не подчиняется никаким приказам и не следует ничьим советам. Навязывает себя, вновь и вновь стремится восстановить отношения, которым не суждено быть восстановленными. Первое, что бросается в глаза в изящнейшем фильме Ноэми Львовски, — это именно назойливость героини, стремление не просто сблизиться с мужчиной (мужчинами), а навязать им общение. Главное

оружие Натали — слово. Причем ее речевой поток силен не убедительностью, не логикой (как и вообще сила фильма «Забудь меня», в отличие от фильмов Ромера, не в дискурсивности), хотя это и не простое пустословие (в отличие от подчас страдающих логореей фильмов Эсташа). Задача героини — добиться истины, уяснить чувства партнера, осознать их прежние отношения и понять, возможны ли они в дальнейшем. Нет, речь Натали

никогда не обращена в пустоту, всегда — к другому. Она стремится добиться ответа, оценки (выходит, я чего-то стою, сколько же именно?), определенности. Даже когда она трахается с первым встречным (его превосходно сыграл Жак Ноло; вот бы кто-нибудь решился предложить ему главную роль!) в ресторанном сортире, она допрашивает случайного знакомца: зачем ему это нужно, что он от нее ждет, чем они теперь обязаны друг другу? (Если бы не эта словесная концовка, эпизод вызвал бы лишь отвращение.) А коль скоро Натали столь дотошна в случайном любовном эпизоде, можно себе представить, сколь она многословна с тремя главными в ее жизни мужчинами: с тем, кого любила она, а он ее разлюбил (Эрик — Лоран Гревилль), с тем, кто любил ее, но она его не любила (Антуан — Эмманюэль Салинже), и с тем, с кем могла бы случиться взаимная любовь (Фабрис — Филипп Торентон), если бы не... Это невыносимое многословие, этот поток вопросов, буквально обрушивающийся на мужчин, вопрошание как способ существования (она ведь не только спрашивает, но тем самым и выпрашивает любви, ибо главный вопрос, таящийся за всеми ее словами: «Ты меня любишь, правда?») заставляет героиню вот уже много лет постоянно метаться. Натали вечно находится на грани истерики от саднящей душевной боли. Она мечется в поисках себя, в попытках заполнить бездонную душевную пустоту, природа которой — сексуальный инфантилизм, незрелость: никому еще не удалось в полной мере разбудить в ней женщину.

Натали, сыгранная Валерией Брюни-Тедески, личность сложная и своеобразная. Это персонаж, навеянный фильмами Кассаветеса. Одна из лучших находок Ноэми Львовски — неосуществленность стремления Натали к переменам. Это при том, что «Забудь меня» — фильм динамичный и полнокровный, а Натали непрестанно проявляет свой бурный, даже истерический темперамент. Ощущение стремительности, если не торопливости, бешеной энергии во многом возникает благодаря насыщенному действию и резкому монтажу с мгновенной сменой эпизодов. Однако Натали, несмотря на свою невероятную динамичность, остается ни с чем. Ей так и не удается найти свое место в жизни, поэтому ее стремительный бег — это бег на месте, нечто вроде чечетки. Надо сказать, что и три главных в ее жизни мужчины оказываются не на высоте, они не способны даже вступить в диалог с Натали. Они словно задыхаются в атмосфере, которую создает эта постоянно тормошащая их женщина, и блекнут, внушая партнерше ужас и растерянность (все три актера мастерски сыграли «выцветание личности»). Этот ужас и побуждает Натали постоянно возвращаться к молодым людям, рискуя окончательно набить им оскомину; она вновь и вновь пытается разбудить их, взбодрить и добиться ответов на свои вопросы.

Сценарий намеренно построен на навязчивых повторах и возвратах. То, что в «Забудь меня» почти невозможно угадать последовательность

событий, делает этот фильм еще более завораживающим, подчеркивая его безысходность. Нельзя не только разобраться, развиваются ли все три романа последовательно или параллельно, — события и в пределах каждой любовной линии перепутаны, эпизоды выбраны всякий раз словно бы наудачу. Короче говоря, здесь нет и намека на традиционное драматургическое построение. В этом противоречии между бурлящей энергией и отказом даже от попытки устремить ее в определенное русло, в движении по кругу и заключено восхитительное своеобразие картины.

Постоянный возврат в одно и то же место, в одни и те же декорации как нельзя лучше симво-

замкнутость персонажей у Львовски доведены до предела: окружающий мир практически не попадает в кадр, кроме разве что одного короткого эпизода в финале, когда Натали, расставшись со всеми мужчинами, осознает свое одиночество, свою непричастность к жизни.

лизирует тот замкнутый круг, в который попала героиня. Вот она мерит шагами бесконечные переходы метро, искусно преображенные режиссером в лабиринт. Блуждает там сперва с Эриком, потом с Антуаном, затем с Фабрисом. Вот она стоит на лестничной клетке, в дверях, и все никак не может расстаться с Эриком (Антуаном, Фабрисом). И еще — телефонные будки, автобусные остановки, как и открытые пространства, где можно беседовать, смешавшись с толпой, в которой, однако, случается и потерять друг друга. В чем же дело? Персонажи фильма вроде бы стремятся быть вместе, но все же не решаются соединиться. В том-то и мука героев фильма, что они не способны перейти от дружбы к супружеству, от телесной связи к душевной. Так они и блуждают по «ничейной земле» между дружбой и любовью. Их тяготение к неопределенности, нерешенности связано с нежеланием осознать, что им уже за тридцать. Инфантилизм — мета всех персонажей картины. Неспособные вступить в простые и честные отношения друг с другом, герои стремятся осложнить свою жизнь еще больше, чем герои Эсташа и Гарреля. Свойственные их кино аутизм,

Заканчивается фильм, однако, не безнадежно для Натали. В последнем, великолепном кадре показан страстный (и единственный в фильме) порыв героини к миру. Но предпоследний эпизод (возможно, истинный финал картины) прозрачно символизирует тщетность этого порыва: Львовски сняла отдельно Натали, отдельно — окружающий мир. Между ними — цезура.

Стефан Буке

«Cahiers du cinéma», 1995, février, № 488
Перевод А.Давыдова

И Годар сотворил «ЖЛГ»

Хотя Годар ведет себя как фрондер, он хороший ученик. Каждый его фильм — это такой же контракт, как страховой полис. Он создает его по образцу классической трагедии с главными и второстепенными персонажами, языковой полифонией. Но правила игры здесь все время меняются. И зрители, сбитые с толку его фильмом, пристыженные или разъяренные тем, что ничего не поняли, спасаются бегством. В то время как достаточно посмотреть картину во второй раз, чтобы понять самого французского из швейцарских режиссеров. Однако с каждым своим новым фильмом Годар теряет зрителей: последний идет лишь в одном парижском кинотеатре. Что ж, и «Джоконда» не может быть выставлена в нескольких музеях сразу.

Именно о живописи заставляет вспомнить «ЖЛГ», потому что речь здесь идет об автопортрете. Это автопортрет в синих и красных тонах. Автопортрет на два голоса. Первый — голос Года-

ЖЛГ/ЖЛГ (JLG/JLG)
Автор сценария и режиссер Жан-Люк Годар.
Gaumont. 1994.

ра, каким он представлен в картине. Второй — голос Годара преображенного, отчасти усложненного, голос режиссера, снимающего фильм.

Годар «в образе» ЖЛГ читает, рассуждает, снимает дом и его синюю стену, рассказывает какую-то историю маленькой девочке. Это жестокий «папаша», который вместе со своей семьей наблюдает за тонущим пароходом: «Запомните хорошенько, — говорит он, — сначала женщины и дети!»

Автопортрет в нескольких эпизодах: ЖЛГ-ребенок, ЖЛГ-режиссер, ЖЛГ и женщины, ЖЛГ, когда «наступает вечер», ЖЛГ — человек искусства: «Культура — это правило, исключением является искусство». И далее: «Правилу свойственно желать смерти исключению».

В финале этих эпизодов появляются названия месяцев из революционного календаря и натурные планы: снег, волны, деревья... Впрочем, на природу Годару наплевать. Каждый раз, когда он

показывает озеро Леман, вспоминаешь о пустых кадрах, фотографии которых Годар поместил в трехсотом номере «Кайе дю синема», подписав их: «Обычная иллюстрация».

Фильм, показанный «преемниками Леона Гомона», начинается с душераздирающего телефонного звонка. Первый кадр этой картины вполне мог бы стать и последним: сильно увеличенная фотография Годара-ребенка, на которую падает тень ЖЛГ, наклоняющегося над рамкой видоискателя. Микрофон совсем рядом, очень хорошо слышно эмфизематозное дыхание: «Как правило, сначала приходит смерть, а потом носят траур. Но я, неизвестно почему, начал с того, что стал носить траур, а смерть не пришла».

Мы видим, как он пишет. Зачеркивает «ça» и пишет «cela», потом хочет написать «Einstein», но вместо этого получается «Eisenst...». «Мне жаль, что я не знаю латыни, — говорит Годар по телефону. — Мне не хватает ясности».

Звучит квартет Бетховена. Годар размышляет о политической геометрии, рассуждает об «истории стерео», которая, впрочем, весьма туманна. Он берет фломастеры и методично откручивает-прикручивает их колпачки. Годар — маньяк. Швейцарец. Приятно смотреть на лампы в его доме: они такие неяркие и приветливые.

Глядя под ноги, но не сутулясь, Годар в ботинках, в мягкой фетровой шляпе шлепает по воде озера, а в это время мы слышим фонограмму из его старых фильмов и видим имена режиссеров, записанные в большой тетради: Жак, Роберто, Борис, Николя...

К нему приходит девушка, которая хочет стать ассистенткой-монтажером. Она слепа. Он терпеливо объясняет, что такое монтаж. Она восхищена. Он разворачивает негатив, на экране появляются большие ножницы и звучит голос Депардье из картины «Увы мне» (какой фильм!).

Он берет книгу. (Какую? В одном интервью он сказал про «ЖЛГ/ЖЛГ»: «Я старался сделать фильм, похожий ... на книги Мориса Бланшо, Батая».) Наконец, он занимается самым, как все знают, привычным для себя делом: достает с полки книги, читает, запоминает, чтобы использовать цитаты в своих фильмах. «Искусство как пожар, оно рождается из всего, что горит», — цитирует Годар. Однако живет оно тем, что все пожирает.

Путешествие по его библиотеке. Здесь соседствуют Жене, Сартр, Симона де Бовуар. Смотрите, в его «Божественной комедии» нет «Рая». Несколько томов беллетристики, двуязычные тома, греческие книги в дорогих переплетах. Три тома Витгенштейна из собрания сочинений.

Свою прислугу Годар называет Адриенной, в честь Адриенны Мезюра. На самом деле ее имя Брижит. Он любит ностальгию, насилие и все старое. Его любимый поэт — Арагон...

Женщины? Скорее, женские образы. Акварели, холсты, рисунки углем и карандашом. Верные спутницы, случайные знакомые, любовницы, силуэты...

В зале Общества Годара в Ролле — синий стол и красный ковер. Снаружи — синяя машина с ярко-красными фарами. Монтажный стол — синий, а «волна» на афише «Новой волны» — красная-красная. «Я сказал, что люблю, и это обещание».

Жак Дрийо

«Le Nouvel observateur», 1995, 2—8 mars
Перевод А.Давыдова

Одна из роковых проблем выживания европейской киноиндустрии — попытка уровновесить вечное противостояние художника и рынка. «До сих пор, — считает один из крупнейших французских продюсеров Даниель Тоскан дю Плантье, — мы жили в довольно-таки анархической системе, в которой преувеличенное место занимала самопровозглашенная власть художника». Ответная и столь же крайняя реакция: «Долой авторов — они уничтожили доходы».

Защищаясь, художники, естественно, обращаются к общественному мнению, заключают альянс с государством. Но именно оно, как ни странно, вызывает бесконечную критику со стороны тех, кто видит в нем «губителя искусства».

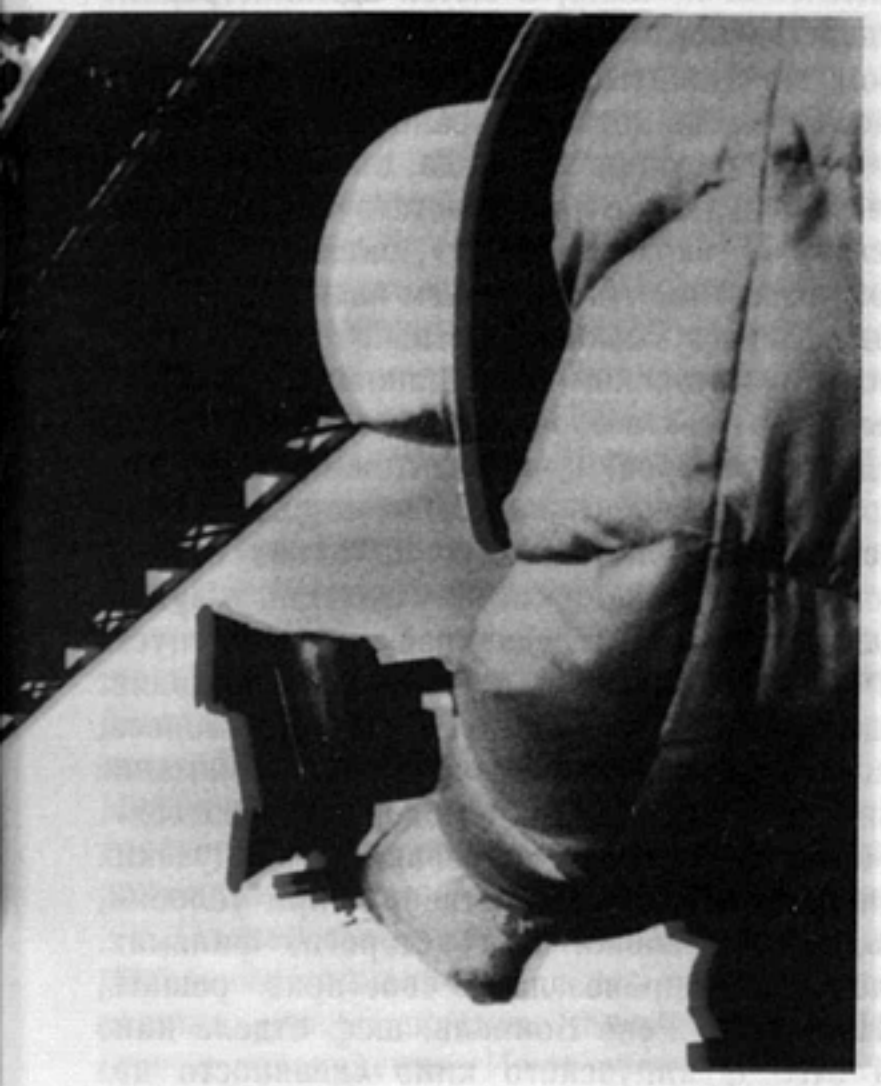
Публикуя полемику между Пьером Ходсоном и Тосканом дю Плантье, мы представляем противоположные точки зрения на способ сохранения национальных кинематографий, болезненно переживающих взаимные обязательства художника, государства и рынка. Ведь французский механизм господдержки авторского кино до сих пор считается образцовым для многих европейских стран.

Но то, что совсем недавно вызывало зависть других кинематографий, ныне становится предметом острой дискуссии. И, казалось бы, столь замечательная модель обнажает здесь свою конфликтную неоднозначность, оставаясь при этом все-таки наиболее целесообразной. Что, конечно, не исключает ее уязвимости.

Даниил Дондурей

Хныканье по французскому кино

Пьер Ходсон



В «Фигаро» от 26 декабря 1994 года Даниель Тоскан дю Плантье[1] сказал следующее: «Французское кино превращается в индустрию. У нас нет оснований хныкать... Больше денег предоставляется тем людям, которые могут доказать, что они способны добиться успеха... Законы рынка становятся все более жесткими, поэтому любая власть может существовать в течение длительного времени лишь в том случае, если она узаконена успехом. До сих пор, пожалуй, мы жили в довольно-таки анархической системе, в которой преувеличенное место занимала самопровозглашенная власть художника».

И все же давайте немного похнычем, нравится это Даниелю Тоскану дю Плантье или нет. Не только по поводу искусства, о кончине которого он нам радостно возвещает, но и по поводу обещанного им индустриального будущего. Какая жалкая индустрия! Она позволяет себе произносить подобные демагогически-популистские речи, хотя и живет за счет государственных средств. Ей нравится шумно лоббировать, но это лоббирование никак не подтверждается ее оборотом. Один из лучших продюсеров Франции находит удовольствие в повторении того, что оборот французского кино ниже, чем оборот хлебцев «Жаке». Но тогда почему же, черт возьми, целые страницы газет, таких, как «Фигаро» и «Монд», или специализирующихся на экономике, как «Эко» и «Трибюн», посвящены индустрии, которая все меньше интересует потребителей? В 1994 году доля французских фильмов в прокате составляла менее тридцати процентов. Впервые за год было создано меньше ста фильмов. Мы приближаемся к той ситуации, которая сложилась в Великобритании. С той разницей, что у нас кино управляется государством. В нем полно мелкого жульничества, навязанного архаичной антилиберальной системой одобрения свыше: скольким короткометражным и полнометражным

фильмам удается обойтись без нарушений абсурдных правил и без неизбежного мошенничества с профессиональными удостоверениями? Сколько смет, представляемых CNC, соответствует реальной стоимости фильмов? Скольким телефильмам удается появиться на киноэкранах лишь благодаря административным играм, влияющим на ситуацию на рынке? Самый важный вопрос, который необходимо срочно поставить, касается роли CNC. По какому праву государство сует свой нос в кино? Не похожа ли ситуация в кино на ситуацию в «Эр Франс», где присутствие государства отвечает политическим критериям тридцати- или пятидесятилетней давности, а главное — интересам отнюдь не зрителей и не кино, а самой администрации? Не можем ли мы сказать, что присутствие государства вредит индустрии?

Этот вопрос не был поставлен ни Тосканом дю Плантье, ни теми, кто особенно в последний год усердно нападал на авторское кино. Согласно истинно французскому выбору, либеральные демагоги-популисты поддерживают систему дотаций. Правда, они хотят ее для себя. Почему, к примеру, «Ашет Премьер» оказывает давление на соответствующую комиссию («Аванс сюр ресет»), чтобы получить аванс для «Гусара на крыше», бюджет которого составляет примерно 216 миллионов франков, хотя известно, что в среднем аванс равен 2,49 миллиона? Дать аванс «Гусару» — значит лишить аванса низкобюджетный фильм. Идеологическая война между качественным коммерческим и авторским кино становится все более и более ожесточенной. Кажется, что это сон: мы снова, как в 1954 году, разделены на два лагеря. Тем не менее это действительно так. «Долой авторов! Они уничтожили доходы». Таков клич весьма странных либералов, которые остервенело ратуют за вмешательство государства, однако при условии, что оно будет субсидировать только их одних.

В Европейский союз, в настоящее время снова обсуждающий систему дотаций в аудиовизуальной индустрии (план «Медиа»), передаются бумаги со следующей просьбой: пусть «инвестированные» деньги приносят доход. Фонд «Евроскрипт» уже не предоставляет займов сценаристам и режиссерам, если их поддерживают продюсеры. Мы слышим голоса, пока звучащие негромко, но определенно: французское право уделяет чрезмерное внимание авторам, и это вредит эффективности индустрии, которая должна «модернизироваться». Повсюду говорят, что государству достаточно было оплатить дублирование французских фильмов, чтобы эти фильмы «пошли» в Соединенных Штатах, естественно, при условии, что эти фильмы будут хорошего качества. Речь, следовательно, идет о дорогих фильмах. Наконец, мы увидели, что в бой вступило и телевидение, провозгласив свое право решать, какие фильмы, когда и как появятся на свет. Например, Рене Боннель, шеф отдела кино на «Канале +», а следовательно, и крестный отец французского кино (девяносто два фильма производства 1994 года получили предоплату на «Канале +» на общую сумму в 503,45 миллиона франков), в статье, опубликованной в «Монд» от 6 апреля 1994 года, заявил, что «главным условием выживания является объединение рынков кино и телевидения», что кинотеатры, «выполняющие культурную миссию, частично должны финансироваться городскими властями» и что «в то время, когда финансирование производства в основном обеспечивается прокатчиками, хотят они того или нет, независимость продюсера является фикцией». Короче говоря, маленькие, недорогие фильмы мешают.

То, как реагирует на эти атаки государство, вызывает по меньшей мере удивление. 25 января на пресс-конференции Доминик Валлон, генеральный директор CNC, сказал, что уменьшение числа фильмов — это хорошо (большая часть журналистов не возражала); что денег столько же, а фильмов меньше (это правда), и что такое положение вещей сложилось главным образом благодаря изменению политики телеканалов. Этот руководитель официальной культурной организации с чистой совестью подчиняется в своей области власти телевидения. Он соглашается с аргументацией либералов, согласно которой будущее кинематографа — это прежде всего индустриальное будущее. Поэтому CNC быстренько возвращается под крылышко министерства промышленности. По крайней мере, кажется, ясно, что функция этого заведения состоит не в защите всех французских фильмов, а в общении с корпорациями, в управлении кинотеатрами, куда ходит все меньше людей, и в распределении автоматической помощи. Ибо если столько газет говорит о кино, то ведь на самом деле они обсуждают аудиовизуальные средства, прошу прощения, мульти-масс-медиа, индустрию будущего, по отношению к которой в высших сферах питают иллюзию, что она может быть эффективной — как дома во Франции, так и в качестве экспортируемого товара. Помните то время, когда нужно было ехать в Швейцарию, Бельгию или Нью-Йорк, чтобы купить автоответчик, под тем предлогом, что Франция нуждается в защите от этих вредоносных японцев?

Во всех детских садах Англии и Ирландии рассказывают историю о короле Кануте

(X век), который водрузил свой трон на берегу моря, чтобы запретить прилив. Такова политика французского государства в отношении аудиовизуальных средств, и жертвой этой политики становится авторское кино. Ибо раз государство с такой легкостью склоняется перед аргументами либералов, значит, брюссельская война, которую оно ведет против американских и европейских партнеров, относящихся к культуре менее шовинистически, находится в самом разгаре. В настоящее время она ведется вокруг постановления «Телевидение без границ» и вокруг переговоров с целью пересмотра плана «Медиа». Подлинной ставкой является не кино, а телевидение, индустрия. Как помешать американцам господствовать на наших волнах? Кто решит, *что* французы, которые больше не выходят из дома, чтобы пойти в кино, увидят, рухнув вечером на свои диваны? Такова ставка в этой войне, и неолиберальная часть французского кинематографа прекрасно понимает, что она может извлечь из этой войны пользу, вернув нашему кино французское качество, прекрасные, хорошо сделанные фильмы. Эта часть кинематографистов вступила в коалицию с телеканалами и говорит государству: «Мы скажем вам, как тратить деньги; если вы сделаете то, что вам говорят, мы сумеем воспрепятствовать тому, чтобы французы смотрели слишком много американской продукции». Это похоже на то, как если бы государство собиралось субсидировать мелких торговцев, чтобы сдержать «Макдональдс».

Этого не произошло. «Макдональдс» здесь. Государство не стало вмешиваться в эту проблему. Может быть, кино имеет большее отношение к культуре, чем еда?

С исторической точки зрения, ответ будет положительным. Одним из приоритетов французской культурной политики с тех пор, как в 1959 году CNC был подчинен министерству Мальро, была защита кино как бастиона французского языка и французской культуры. Время шло, и, как ни странно, в результате мы имеем не слишком-то много шовинизма. И сегодня во Франции существует реальная кинематографическая культура, благодаря которой Париж является настоящей столицей мирового кино. Французские домохозяйки, тщательно выбирающие хороший камамбер, сегодня все еще не проявляют массовый интерес как к последней работе Вуди Аллена, так и к отечественному «Дикому тростнику», в то время как их американские коллеги в большинстве своем довольствуются автохтонными сырами и фильмами, которые явно хуже.

Однако привычки французов в кинематографе, как и в питании, изменились. В начале правления социалистов, в тот момент, когда власть прокатчиков рухнула, администрация решила, что на помощь маленьким фильмам, на помощь независимому авторскому кино придет телевидение. Из-за этой наивности авторскому кино был подписан смертный приговор. Независимое кино во всем противоположно телевидению, поскольку оно по своей природе непредсказуемо. Невозможно проконтролировать ни коммерческий успех, ни качество независимого фильма. Именно в этом суть независимости, и именно это терпеть не могут телеканалы, у которых аллергия на все, что они не могут контролировать, даже если, словно банкиры, они трубят на всех перекрестках о том, что рискуют. Разумеется, телевидение сразу же набросилось на новую жертву, предлагавшую ему то, в чем оно больше всего нуждалось: эффективную систему маркетинга («звезды», Канн, афиши в метро), которая формирует популярность и, следовательно, желание увидеть. Но телевидение — это паразит, уничтожающий оригинальность всего, за что оно берется: информация, документальный фильм, футбол, кино — все приспосабливается, усредняется.

В конце концов король Канут заметил, что прилив ему не подчиняется, и пришел от этого в отчаяние. В свою очередь, государство потеряло надежду остановить прилив фильмов из Америки. Эту потерю надежды можно датировать тем днем, когда администрация признала законным соглашение «Гомон» — «Буэна Виста» о прокате американских фильмов во Франции. В тот день с авторским кино произошло примерно то же самое, что и с социализмом: оно было оставлено его защитникам, которых заворожила манящая перспектива получения высоких доходов. Сегодня же, хотя американцы уяснили, что во Франции нужно действовать несколько иначе, они знают, что могут приходить к нам, как к себе домой. Более того, они знают, что если только они будут соблюдать приличия, они найдут здесь — у «UGC», у «Канала +» и отнюдь не только у них одних — капиталы, которых им начинает не хватать у себя, потому что как в государственном секторе, так и в частном наши руководители находятся под гипнотическим воздействием американского рынка. Одним словом, Франция немного упрямится. Это все, к чему сводится ее культурная политика в отношении кинематографа, и скоро то же самое будет и в области аудиовизуальных средств. При Мальро культурная политика выполняла другие задачи.

Нас пытаются прельстить надеждой на некую роль Франции в великой индустрии мульти-медиа будущего, нас убеждают, что эта роль будет более значительной, чем роль простого поставщика некоторой доли продукции. Трудно понять, действительно ли администрация верит в абсурдную перспективу культурно значимого присутствия французской индустрии в индустрии американских мульти-медиа, или же, в силу политических причин, она просто-напросто усердно притворяется. Как бы то ни было, сегодня официальные круги допускают, что у Франции есть шансы. Только бы это не оказалось бредом. С изобилием маленьких фильмов, которые не пользуются успехом, покончено. Что касается министерства, то в нем уже при социалистах чувствовалась какая-то усталость, словно там решили: «Мы столько сделали для авторского кино, а в кинозалах по-прежнему пусто. Независимые предали нас. Мы больше ничего не можем сделать для них. Попытаем счастья с телевидением и с кинематографом качества».

Нужно сказать, что реакция авторского кино производит удручающее впечатление. То ли потому, что оно слишком привыкло к государственным дотациям, то ли потому, что оно само испытывает пристрастие к телевидению, или же из-за того, что подавлено невысоким качеством значительной части своей продукции, — ответа оно не дает.

Однако ответ существует. Начать надо с сопротивления. Необходимо во всеуслышание заявить, что авторское кино создает не меньше хороших фильмов, чем его конкуренты. Развесить на стенах плакаты с репликой возмущенного Фрэнсиса Форда Копполы: «Важнейшее искусство в нашей истории скоро будет контролироваться тремя американскими корпорациями, в совете администрации которых нет ни одного художника» («Позитив», 1994, апрель); акцентировать внимание на контрасте этого крика души с лоббированием со стороны Рене Клемана («Ашет Премьер»), который думает, что «одного права на творчество, о котором говорят авторы, недостаточно» («Фильм Франсе», 1994, 13 марта), а также с лоббированием Даниеля Тоскана дю Плантье, чье высказывание о чрезмерности «самопровозглашенной власти художника» приводилось выше. Подчеркнуть, что здесь противостоят великий кинорежиссер, который к тому же является выдающимся продюсером, и два продюсера меньшего масштаба. Прямо сказать об интересах тех, кто нападает на авторское кино, и спросить, во имя чего же они это делают. Во всяком случае, они говорят не от имени режиссеров, поскольку, за редкими исключениями, ими не являются. Возможно, посредством этого лоббирования они пытаются уменьшить свой собственный риск, пытаясь блокировать систему, которая из-за этого создаст меньше фильмов, пользующихся успехом. Это противоречит всем традициям в искусстве. Ибо независимое кино устроено так же, как Голливуд: большое количество провалов на несколько удачных работ, относительная рентабельность которых оправдывает все остальное. Эта любовь к риску характеризует саму сущность капитализма. Малобюджетных фильмов следовало бы делать гораздо больше, но они должны стоить меньше денег.

После ожесточенного сопротивления нужно взяться за дело. Для авторского кино это означает обращение к эстетической рефлексии, которая приходит через продюсерскую деятельность. Ибо если неолиберальное лобби оказывает на государственные органы такое влияние, то это потому, что авторское кино отказалось от борьбы. Нет смысла напоминать, что среди отцов-основателей «новой волны» один Риветт никогда не занимался продюсированием, что подавляющее большинство великих американских режиссеров, начиная с Гриффита, Чаплина, Хичкока, Форда и Хоукса и заканчивая Копполой, Скорсезе и Тарантино, тоже занимались продюсерской деятельностью. Очевидно, что режиссер обретает независимость благодаря деньгам. В этом мы согласны с Даниелем Тосканом дю Плантье или почти согласны, потому что в том же интервью, данном «Фигаро», он говорит: «Значение режиссера, как и значение продюсера, пропорционально его таланту, который всегда, в любой момент измеряется успехом. Что же касается самого успеха, то он зависит от цены фильма». Мы не дошли до того, чтобы утверждать, что талант измеряется успехом (бедный Ван Гог), однако всегда бессмысленно занимать позицию наподобие советской, которая состоит приблизительно в следующем: «Я пишу сценарий, а будет ли поставлен по нему фильм, это как скажет государство». Многие влиятельные авторы рассуждали примерно в этом духе. Такая точка зрения означает полный разрыв со зрителями. Однако кино не может обойтись без денег, потому что деньги представляют зрителей. Управление финансами фильма — это союз со зрителями, устанавливаемый, разумеется, в ущерб государственным органам, которые, по определению, ошибаются всегда. История авторского кино является в то же время историей продюсеров.

Наконец, нужно предпринять настоящий политический демарш: сказать государству, чтобы оно снова установило соответствующие ограничения, оставило брюссельскую дорогу и еще раз поверило в политику в области кино, которая не была бы политикой аудиовизуальных средств. Как же мы можем уговаривать потенциальных зрителей ходить в кино, если мы даем им понять, что фильмы, идущие в кинотеатрах, являются в некотором роде генеральной репетицией того, что они смогут увидеть, удобно устроившись у своих телевизоров? Кроме того, витающая в европейском воздухе мысль о стимулировании конкуренции между европейским и американским кино — это глупость. Кино в Лос-Анджелесе — это мировое кино; кино в Париже никогда таковым не будет. Французы, желающие получить доступ к мировому кино, должны всего лишь отправиться в Лос-Анджелес, как уже в течение долгих лет поступают их британские коллеги. Ридли Скотт работает там; Кен Лоуч — в Европе; Нейл Джордан и Кеннет Бранах — то здесь, то там. Именно так, но на свой манер, поступают и Люк Бессон, Жан-Жак Анно и Луи Маль. Давайте сделаем из Парижа форпост европейского кино, то есть искусства — того искусства, что выводит из равновесия. Это имело бы смысл. Пусть французский и европейский кинематограф производит то, что у него лучше получается, и пусть государственные органы — особенно французские, так как на них традиционно возложена эта миссия, — помогают ему в этом. Французские или европейские фильмы, заслуживающие поддержки со стороны государства, — это те, которые, как «Дикие ночи», «Дикий тростник», «В нормальных людях нет ничего особенного», «Я больше не слышу гитары», «Канун сражения», «Дневник», «Сыплющиеся камни», «Беззащитный», «Женщины на грани нервного срыва», «Долина Абрахам», «Мелкие сделки с мертвецами», являются истинно европейскими; благодаря рискованному и оригинальному стилю и монтажу они не вписываются в рамки банальных схем интернациональной и/или аудиовизуальной продукции. Они собирают в кинозалах публику и имеют все шансы на то, чтобы однажды появиться на телеэкранах. Начиная со скромных бюджетов, они создают предприятия, разумеется, небольшие, однако рентабельные. Нужно добиться того, чтобы государственные органы признали право этих фильмов на существование и их первостепенную культурную значимость. Их существование и их значимость должны учитываться при проведении будущих реформ. Нужно устранить бюрократические преграды (например, связанные с официальным одобрением) и повлиять на устранение экономических (например, слабость прокатчиков и нехватка денег на развитие), чтобы поддержать продюсеров и прокатчиков, проявляющих все больший героизм, занимаясь такими фильмами. Нужно действовать быстро, потому что если мы еще и можем с полным правом говорить о существовании во Франции кинематографической культуры и инфраструктуры, позволяющей этим фильмам находить своих зрителей, позволяющей существовать «трудному» кинематографу (что достаточно наглядно демонстрируется на примере фильмов Оливейры, Альмодовара), все мы знаем, что эта система в опасности и что спасти ее может лишь возвращение доверия, которого не стоит ждать от братоубийственной индустрии, занимающейся демагогическими махинациями ввиду нехватки дотаций. Снова привлечь внимание государственных структур и организовать противодействие лоббированию корпораций должно именно авторское кино. «Рады мы этому или нет, но дело продвигается вперед лишь благодаря определенному политическому решению и никогда — «нормальному» ходу административных процедур, в которых увязает любое начинание». Это утверждение принадлежит Коста-Гаврасу («Монд», 1995, 5—6 февраля). Это совет, которому нужно следовать. Надлежащее политическое решение выглядит следующим образом: если кино не рассматривается как искусство, его субсидирование не заслуживает оправдания; следовательно, государственная помощь, включающая в себя дотации, должна быть организована в зависимости от этого критерия; все нормативные акты, которые его не учитывают, должны быть отменены.

«Cahiers du cinéma», 1995, mars, № 489
Перевод А.Качалина

Пьер Ходсон — французский журналист, много пишет о кино.

[1] Бывший Генеральный директор компании «Гомон». В настоящее время Президент национальной киноорганизации «Юнифранс фильм». Продюсер фильмов Бергмана, Феллини, Тарковского, Пиала, Ромера, Трюффо. Пытается соединить несоединимое: авторский кинематограф и крупнобюджетные фильмы. Являлся продюсером фильмов-опер: «Парсифаль» Сиберберга, «Кармен» Рози, «Богема» Коменчини, «Борис Годунов» Жулавского.

Ответ Пьеру Ходсону

Даниель Тоскан дю Плантье

Прежде всего, если угодно, немного истории: вот уже двадцать лет я так или иначе связан с кинопроизводством и совершенно уверен, что никогда не сказал, даже не прошептал: «Долой авторов». И если есть некий постоянный кодекс, коего я придерживаюсь на всем протяжении своего творческого пути, то это именно верность автору. Автору — на мое счастье и на мое несчастье.

Я начал работать в «Гомон» с Росселлини («Мессия») и Ромером («Маркиза д'О») — и в течение одиннадцати лет никогда не порывал с Феллини, Лоузи, Рози, Херцогом, Фасбиндером, Бергманом, Тарковским и, конечно же, с Пиала.

Так что, господа, упрекнуть меня не в чем: всегда, когда дело касалось авторов, я отдавал все, не однажды шел на риск и отличался поразительным безрассудством. И продолжаю вести себя точно так же теперь, когда, я думаю, мало кто так поступает. Именно по этой причине я позволяю себе сказать вам: внимание, система устала, она становится настолько хрупкой, что завтра под напором злоупотреблений и неудач может сломаться. Нет никакой кинопромышленности, есть только люди, которые вместе сражаются: продюсеры, режиссеры, сценаристы, актеры, люди, финансирующие свои мечты и дающие им жизнь, и никакие силы не могут взять их под контроль. Как бы вас это ни раздражало, это Буиг и ему (и его компании) подобные финансировали и продолжают финансировать Линча, Кэмпион, Альмодовара, не посягая на их свободу (а кто бы мог это сделать?). Но этой замечательной свободой они обязаны своему *успеху*, и только так художник обретает силу, что бы ни происходило вокруг. К счастью, успех одних позволяет многим другим надеяться — при одном-единственном условии, что успех, несмотря ни на что, время от времени приходит.

Что же касается идеи создать бастион французского кино, противостоящего индустриализованной Европе, над которой властвует Америка, то эта идея просто самоубийственна. Изолированные от своих соседей, мы будем обречены на смерть — и юридически, и политически — еще до того, как будем удушены экономически. Единственный наш долг, напротив, состоит в том, чтобы убедить Европу последовать за нами и нашу борьбу сделать своей. Именно этим я и пытаюсь заниматься — прежде всего с немцами, с ними связаны наши надежды и наше будущее.

Надо прекратить противопоставление одного кино другому. Клавье, Пуаре, Бессон — кто они? Наемники на службе большого капитала? Посмеемся же над этим!

Защищать авторов — значит защищать систему, которая делает авторство возможным и которая требует при этом хотя бы минимальной эффективности — иначе нам угрожает разрыв не только с государством, с теми, кто финансирует кино, но и, главное, со зрителем, защищающим только то, что любит...

Защищать авторов — значит защищать авторов всего мира, которые всюду вынуждены преодолевать невероятные трудности на пути к творчеству, всюду, но не во Франции, что бы вы там ни говорили.

Защищать авторов — значит защищать идею Европы, ибо только она одна поможет нам сделать французское кино таким же всемирным, как и любое другое. Но это уже другая история...

«Cahiers du cinéma», 1995, avril, № 490
Перевод Т.Ворсановой

Клер Дени, режиссер

Французский кинематограф жив — это главное. Я думаю, живет он не так уж плохо. Он ничего не боится, в нем нет униженности — он исполнен достоинства и открыт для кинематографий других стран. Впрочем, и ему интересны все ближние и дальние соседи. Он выстоит, я надеюсь, он всегда будет держаться молодцом — французский кинематограф.

Клод Миллер, режиссер

Французская кинематография — главная, если не единственная, из национальных кинематографий, способная помешать повсеместному наступлению американского кино. Способная объединить кино авторского самовыражения с требованиями рынка.

В этом я вижу счастливый пример и надежду для национального кинематографа во всем мире, а также залог прочности и жизнеспособности аудиовизуальной культуры.

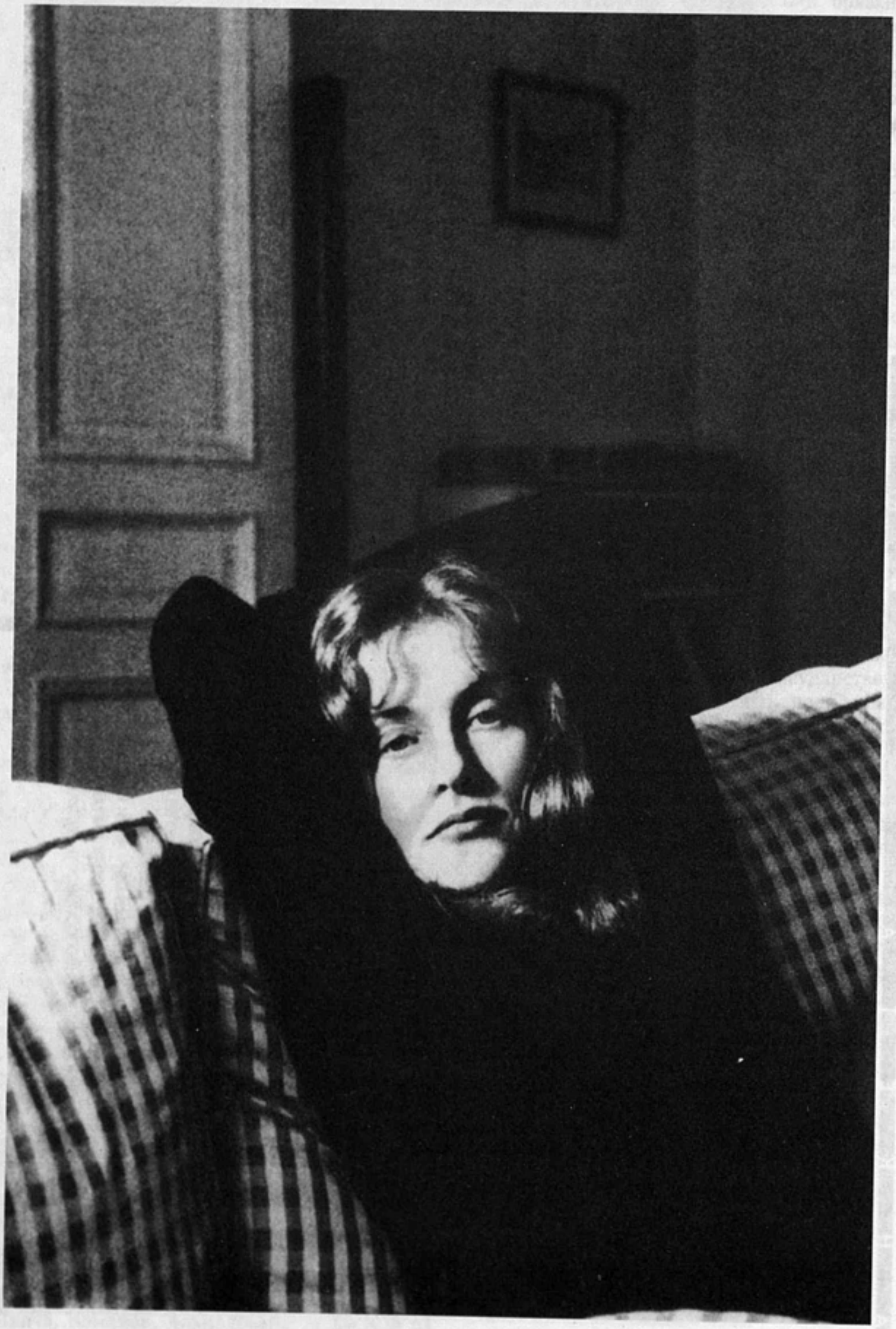
Жан-Жак Анно, режиссер

У французского, как и у советского, кино великое прошлое. И то и другое в свое время и по разным причинам жили под защитой границ и законов своей страны. Сегодня они пробуждаются, констатируя, что потеряли своего зрителя.

Французские кинематографисты говорят, что битва будет выиграна, если они снова будут защищаться. Русским знакомы подобные речи.

Французский зритель сделал свой выбор: он смотрит телевизор. Однако предпочитает он французские художественные телефильмы. Возрождение нашей кинематографии появится именно оттуда. Оно не придет от тех, кто затравленно изрыгает проклятья и чьи арьергардные бои предназначены для защиты пенсионных касс.

Окончание см. на с. 107



Изабель Юппер не называют символом Франции, как например, Жана Габена или Катрин Денёв. Она не стала еще и живой легендой, как Жанна Моро или Жан Маре. Но мы выбрали именно Юппер — самую, на наш взгляд, современную среди французских актрис и безусловно «звезду».

Актриса театра и кино, она чаще других работает за пределами Франции — от Америки до Венгрии и России. Ее хотят снимать или занять в спектакле режиссеры разных поколений, противоположных художественных устремлений: Клод Шаброль и Хэл Хартли, Боб Уилсон и Игорь Минаев, Марта Месарош и братья Тавиани. Она с естественной легкостью чувствует себя в полярном литературном (и историческом) материале.

Но речь идет не только — и даже не столько — о классическом даре перевоплощения.

Особое качество Юппер — кажущаяся стертость (бескачественность), что, как мы знаем, и есть знак сверхкачества актерской натуры. Парадокс, однако, заключается в том, что это свойство у Юппер сочетается с тем, что принято называть личностным началом. С тем, что, будучи всегда Другой, она держит дистанцию между собой и своей героиней...

Но Юппер не просто «умная актриса», о чем свидетельствует публикуемая подборка материалов, где она выступает в совсем новой для себя (для нас?) роли. Публикация текстов Юппер — собеседницы наших выдающихся современников (или тех, кто имеет такую репутацию), режиссеров, чьи фильмы она анализирует как профессиональный критик (мы, к сожалению, были вынуждены купировать эти беседы), или Бодрийара, с которым она общается «на уровне», — является, на наш взгляд, блестяще удавшимся нетрадиционным автопортретом актрисы.

Современники

Изабель Юппер — Натали Саррот

Изабель Юппер. Персонажи ваших романов очень объемны. Что предвосхищает их создание?

Натали Саррот. Они задумываются не как персонажи в строгом смысле слова. Мне важны их реакции на происходящее, их восприятие. Между разными героями существует постоянное движение, которое не ассоциируется с какой-либо конкретной личностью. Одному Богу известно, каким образом все это возникает, — и тут не имеют никакого значения ни возраст, ни пол.

Изабель Юппер. Вы говорите так, как будто ваш персонаж сам себя и ограничивает.

Натали Саррот. Да, ведь персонаж всегда так поступает, всегда себя чего-то лишает для того, чтобы быть убедительным и правдоподобным.

Изабель Юппер. Тут я могу провести параллель с моим подходом к роли. Я уже давно убедилась в том, что играю не конкретного персонажа, но обобщенную личность. Самый яркий пример — «Орландо»[1]. Мне казалось, что я играю то, что сыграть невозможно, что я вступаю в отношения с многочисленными собственными сущностями, состояниями. В театре очень редко появляется

возможность прикоснуться именно к такого рода фантазии. Бобу Уилсону и Клоду Режи удалось проявить, вытащить на обозрение то невидимое, что было в глубине их режиссерской натуры. Я нахожу подобный отзвук и в вашей литературе.

Натали Саррот. Вы совершенно правы. В жизни мы все неоднозначны, противоречивы, многоплановы. Но внешне нас обязательно воспринимают как исполнителей определенных ролей. Например, кто-то мне кажется скуповатым, следовательно, я никогда не пойду занимать у него деньги. Я написала книгу «Портрет незнакомца», где показано все, что заключено в понятии «скупость». Со стороны мы можем воспринимать человека скупым, эгоистичным. Но каково же наше удивление, когда тот, кто представлялся скупым, на самом деле оказывается способным к невероятной щедрости, а эгоист — приносит себя в жертву гораздо легче, чем тот, кого мы считали альтруистом. В моей работе меня не интересует интрига. Я лишена способности плести интригу или «видеть» персонажей... Мне кажется, что если кто-то в жизни и не ведает, что представляет собой персонаж, что есть приписываемая ему роль, так это вы. В театре вы делаете только то, что исходит из вашей сущности, из вашей личности, но вы никогда не играете тех или иных персонажей. Хотя ваша профессия, казалось бы, требует этого... И в «Орландо» вам это удалось более, чем когда-либо.

Изабель Юппер. Считаете ли вы, что существует специфика женской литературы?

Натали Саррот. Ничто на свете не вызывает во мне большего отвращения!

Изабель Юппер. Но мне кажется, что в ваших романах навязчивые состояния героев передаются с помощью очень конкретных деталей, и ваше внимание к ним, к предметной среде я считаю как раз чисто женским свойством.

Натали Саррот. Принято думать, что так проявляется женское начало. Но во мне нет какой-то чрезмерной привязанности к предметам, я на них не делаю акцентов.

Изабель Юппер. Не знаю, но кожаные кресла в «Планетарии»...

Натали Саррот. О... Перечитайте Бальзака!

Изабель Юппер. Да, но классики склонны к описаниям, тогда как вы...

Натали Саррот. Предмет является своего рода катализатором! Новаторство в литературе состоит в том, что предмет как таковой исчезает: он представляет интерес только в качестве импульса для повествования, что отнюдь не является женской спецификой... Говорят, что копание в мелочах, маниакальное пристрастие к деталям присуще женщине. Но почитайте Генри Джеймса!

Изабель Юппер. Для меня здесь нет ничего уничижительного...

Натали Саррот. А меня это унижает, и я объясню вам, почему. Мы до сих пор ничего значительного не сделали, и когда что-то называют «женским», я чувствую опасность. Среди женщин нет философов, нет ком-

позиторов... и даже в литературе, где женщины преуспели больше, чем где-либо, их нельзя сравнить (ни в численном отношении, ни по таланту) с писателями-мужчинами.

Изабель Юппер. Вы говорили, что Пикассо повезло, потому что он смог показать женщину одновременно анфас и в профиль. Мне кажется, вы стремитесь в ваших романах к тому же.

Натали Саррот. Я считаю это огромным преимуществом художника перед писателем. Мне очень хотелось бы видеть объект одновременно в разных ракурсах. Область моего исследования лежит на границе подсознания — и это способен увидеть каждый, если, конечно, найдет время, чтобы там задержаться и выложиться, отдать силы. Но обычно человек занят другим. Он чувствует: происходит нечто, что его смущает или заставляет краснеть. Но он, не останавливаясь, идет дальше, проходит мимо, что не мешает ему нормально жить. Иначе он сошел бы с ума и не смог бы в таком состоянии жить дальше. Литература и жизнь — вещи разные. Но я застреваю именно здесь. Я здесь устанав-

ливаю свой микроскоп, я как бы снимаю замедленной съемкой и смотрю, что же произойдет... В этом и состоит моя работа — медленная и сложная. Она столь трудоемка, что забирает меня целиком, и никакой внешний успех не может компенсировать мои усилия, ужас, страх «не попасть», страх, что от меня ускользнет суть.

Изабель Юппер. Похоже на фанатичный поиск истины...

Натали Саррот. Для меня — да... Это привлекает и притягивает меня своей тайной. И речь идет не о нравственных поисках, а о едва уловимом движении от незримого к сущему. Нет ни крупных событий, ни серьезных преступлений. В эмпирической реальности ничего нет и ничего не происходит.

Изабель Юппер. Считаете ли вы, что здесь есть сходство с кино? Нечто подобное я чувствую перед камерой: мне кажется, что она сейчас пустится в погоню за невидимым, что она стремится извлечь на поверхность подводную часть айсберга.

Натали Саррот. Я никогда не думала о такой параллели с кино, хотя оно-то интересует всех. Вчитайтесь во внутренний монолог Джойса — вот где постоянное движение.

Изабель Юппер. Вы исключаете в данном случае психоанализ...

Натали Саррот. Абсолютно! Я работаю в своей области, а она уж такая, какая есть, она соответствует моим внутренним ощущениям. И если господин Фрейд придет вдруг и скажет, что причина этих ощущений заключается в том, что я зациклена на своем отце, — все сразу погибнет. Важно находиться у себя, в своем, может быть, и крошечном мире, но только в своем. К тому же, я не думаю, что психоанализ повлиял на меня. Я всегда говорила, что Шекспиру очень повезло. Когда он писал «Гамлета», Фрейд не мог сунуть туда свой нос. Правда, Шекспир был здоровяком и дал бы сдачи!

Изабель Юппер. Может быть, стоит говорить о каких-то совпадениях, а не о влиянии, как, впрочем, и в случае с кино...

Натали Саррот. Когда Пруста спросили, испытал ли он влияние Бергсона, он ответил, что нет, но что Бергсон жил по соседству, в том же времени и пространстве.

Изабель Юппер. Есть ли у вас любимый режиссер?

Натали Саррот. Фильм «8 ½» перевернул мою жизнь. У меня был шок — такой же, как и от «Улисса» Джойса... Когда я его увидела, кино стало для меня искусством. Например, в сцене чрезвычайной внутренней напряженности, когда на пляже мальчишки-школьники наблюдают за танцующим чудовищем, не происходит ничего. Не знаю, сколько глав потребовалось бы, чтобы описать это...

Изабель Юппер. А Годар?

Натали Саррот. Мне очень понравился его фильм «На последнем дыхании». Потом я много смеялась, когда смотрела «Уик-энд». Мне нравится «Энни Холл» Вуди Аллена. Я видела и его последний фильм «Загадочное убийство в Манхэттене», я люблю его юмор...

Когда они приходят к своим соседям и умирают там со скуки! Или когда он говорит: «Если я долго слушаю Вагнера, меня охватывает желание оккупировать Польшу!»

Изабель Юппер — Клод Шаброль — Эмманюэль Бернейм

Изабель Юппер. Для ваших фильмов характерна своего рода игра, суть которой можно было бы в общих чертах изложить так: чем больше вы показываете, тем меньше вас понимаешь. Книга Эмманюэль «Его жена» построена приблизительно по такому же принципу.

Клод Шаброль. Мне кажется, что это способ приблизиться к истине, — и не только для меня, поскольку то же самое происходит и в книгах Эммануэль. И мне нравится это. Ее манера писать заставляет меня вспомнить кухарок, мешающих соус: они мешают, мешают, пока он не загустевает... И получается хорошо.

Изабель Юппер. В ее работах, как и в ваших фильмах, есть ясность загадки, но она скорее ослепляющая, чем проливающая свет на происходящее. Все сказано, а решения нет.

Эммануэль Бернейм. Точно так же и я, когда начинаю писать, не знаю, к чему приду. Эти повторы (или цикличность) отражаются на всей книге, и кажется, что она «без конца».

Клод Шаброль. Главное в фильме — попытаться показать ви́дение реальности. В любом случае, если человек не видит вещи такими, какие они есть на самом деле, это обязательно ведет к провалу. Наверное, из-за своей сильной близорукости я предпочитаю стремиться к большей зоркости. Люди не допускают мысли, что они могут плохо видеть...

Эммануэль Бернейм. Я тоже страдаю сильной близорукостью, и то, что я включаю в роман множество деталей, видимо, является своего рода местью за это.

Изабель Юппер. Забавно. Я всегда знала, что в вас есть что-то общее.

Эммануэль Бернейм. В большинстве ваших фильмов присутствует убийство либо в начале, либо в середине, либо в конце.

Клод Шаброль. Во-первых, я всегда любил детективы, это всеобъемлющий жанр и зачастую он гораздо интереснее того, что обычно называют романом. Впрочем, можно сказать, что всякий детектив — в каком-то смысле роман. «Его жена» — тоже детектив, потому что в нем для читателя существует тайна, и она остается, несмотря на то, что в конце все как будто разрешается.

Эммануэль Бернейм. Когда я начинаю писать книгу, каждый раз надеюсь, что один герой убьет другого, что я опишу убийство, но в результате ничего подобного никогда не происходит. Поэтому-то меня и впечатляют ваши фильмы, в которых это случается практически всегда.

Клод Шаброль. Зрителям это очень нравится. Сегодня они платят сорок франков, чтобы посмотреть фильм, и если они присутствуют при убийстве, то считают, что, по крайней мере, не потратили времени зря. В моем фильме «Ад» нет никакого убийства, но в финале есть на него намек, намерение убить.

Изабель Юппер. Я думаю, актер всегда в целостном режиссерском пространстве делает свой фильм. Искусство режиссера и состоит в том, чтобы, предоставляя актеру свободу, одновременно зажимать его в тиски собственной задачи. С вами я себя чувствую именно так, вольной пленницей. Но понимаю я это только в конце работы.

Клод Шаброль. Здесь есть определенная игра. Актер хорош лишь тогда, когда доходит до чего-то сам. Если же ему давать бесчисленные указания, дело не пойдет. В этой ситуации надо вести актера таким образом, чтобы он сам сделал то открытие, которого от него ждут. Изабель, ты прекрасно выразила это в одной фразе, которую я подхватил и не устаю повторять. Ты сказала: «Я создаю не персонажей, но личности». Теперь и я говорю, что не люблю актеров, которые конструируют персонажей, но люблю тех, кто представляет личность.

Изабель Юппер. Скажите, как это происходит — чем больше вы говорите актеру, чтобы он играл, как хочет, тем точнее он достигает цели? Той, какую именно вы и имели в виду.

Клод Шаброль. Я делаю зарубки на его пути. Начинаю еще до съемок обмениваться с актером банальными фразами. Я знаю, как подсунуть приманку: среди всякой дребедени и болтовни человек вдруг натыкается на что-то существенное. И тогда, поскольку все вокруг кажется пресным, неинтересным, актер клюет на то, что ему видится не столь скучным... И потом, позже, это срабатывает.

Изабель Юппер. Действительно, воо-

бражение актера включается порой благодаря какой-то необязательной детали, чему-то незначительному, и начинает разматываться клубок, который потянули за нитку. Недавно вы стали рассказывать мне о нашей следующей совместной работе. Я ухватила два-три слова, и идея не только оформилась в моей голове, но и совпала с дремавшим во мне замыслом, который надо было только оживить.

Эмманюэль Бернейм. Когда вы ищете актрису для фильма, вы хотите продолжить знакомство или отдаться совершенно новому опыту?

Клод Шаброль. Подлинная радость — работать с Изабель. Забавно видеть, как она пытается меня ошеломить, и мне это нравится... Но и она должна видеть по моему

взгляду, что я доволен. Я же, в свою очередь, пытаюсь ошеломить ее...

Изабель Юппер. Помню, во время съемок «Виолетты Нозьер» произошел интересный случай. Мы почти не обсуждали ни фильм, ни роль, и однажды вы сделали мне очень точное замечание. Был такой план в момент убийства родителей, когда я падала в обморок. Вы мне только сказали: «Чуть сильнее... Сделай то же самое, но с бóльшим накалом». Меня охватила паника, мне казалось, что все здание грозит обвалиться. Но обычное положение вещей было нарушено, и появился совсем другой, неизвестный мне градус отношений. Никогда потом это не повторялось. Потому что, когда вы исходите из принципа, что актер должен вести себя, как взрослый человек, то создается ощущение, будто все идет успешно. А в тот момент я осознала себя плохой ученицей, которая допустила промах...

Эмманюэль Бернейм. Требуете ли вы от актрисы ее собственного взгляда на героиню?

Клод Шаброль. Это зависит от актрисы...

Изабель Юппер. У меня всегда есть своя точка зрения, но она не всегда у нас совпадает... Например, я не уверена, что мы одинаково думали о мадам Бовари.

Клод Шаброль. Меня интересовал твой взгляд на нее. В том, как ты ее видела, не было никакой крамолы. Когда актеру доверяешь роль, ты отдаешь ее в полное распоряжение. Поэтому я никогда не спорю с твоим видением персонажа, но при этом держу в руках весь фильм.

Изабель Юппер. В случае с «Мадам Бовари» и у самого Флобера были две точки зрения: обыденная и патетическая. По мере того как первая точка зрения совпадала с дистанцированным, более, так сказать, панорамным видением, а патетический взгляд требовал интимных красок, вы склонялись к приземленности, простоте, а я к патетике. Но в результате в фильме прозвучали обе точки зрения. Напротив, в «Женском деле» мы были заодно и считали, что речь идет о героине трогательной, омерзительной и возвышенной одновременно.

Клод Шаброль. Я понял, что мне удалось реализовать задуманное, когда я прочитал критическую статью, в которой говорилось приблизительно следующее: «Великолепный фильм, необыкновенный и т.д. Какой смелостью должен был обладать восхитительный Шаброль, чтобы показать столь отвратительную негодяйку...»

Эмманюэль Бернейм. В чем для вас заключается главная особенность Клода Шаброля, что отличает его от остальных режиссеров?

Изабель Юппер. Ты никогда не бываешь откровенной с самой собой, но в конце концов ты все же приоткрываешься миру. Шаброль — не терапевт, но рентгенолог. Он просвечивает души...

Изабель Юппер — Педро Альмодовар

Изабель Юппер. Больше всего мне нравится в «Кике» и в вашем кино вообще — то, что вы показываете персонажей, которым общение друг с другом не удается, но которые очень часто пытаются, несмотря ни на что, его достичь либо таким жестоким способом, как в сцене насилия, либо таким, каким действует Андреа с ее вуайеризмом. Ваши персонажи часто не могут найти нужное для себя место в пространстве. В «Кике», например, существует либо слишком тесный контакт, когда телевизор вмешивается в жизнь людей с агрессивностью револьвера, либо слишком далекий — и должную позицию выбрать не удается. В конце концов оба типа поведения ваших героев выражают одно и то же: желание любить, общаться, используя для этого экстраординарные средства.

В фильме «Кика» женщина представлена в двойном свете: это образ спасительницы, способной уберечь от смерти, и одновременно она — воплощенная жестокость и смерть. Для вас женщина и есть соединение этих противоположных ипостасей?

Педро Альмодовар. Нет, это получилось случайно. Действительно, в своем фильме я показываю добро и зло через образ женщины, но я никогда не задумывался над тем, о чем вы говорите, и это довольно любопытно. Для меня женщина всегда была положительным созданием, в гораздо большей степени положительным, чем мужчина. Я твердо верю в матриархат. Даже если власть, как правило, находится в руках мужчин, искусство руководить принадлежит женщине. Я также думаю, что у женщин меньше проблем, чем у мужчин. Во всяком случае, мужчина создает больше мнимых проблем. На протяжении многих веков женщина была вынуждена молчать, поэтому внутренне она гораздо богаче, что делает ее непредсказуемой. Я — убежденный феминист. Наступило время, Изабель, сказать вам, что я вас очень люблю как актрису. То, что мне нравится в вас больше всего, — это ваша способность к синтезу, вы обладаете огромной внутренней силой, хотя кажется, что вы ее почти не используете. Мне нравится, что вы можете играть любую роль. Поскольку от вас исходит эта сила, вы способны играть героинь властных и характерных, но вы восхитительны и в роли интровертной героини, как, например, в «Кружевнице». Вы обладаете внешностью — в вашей физике заключена огромная

тайна, — которая способна преображаться до бесконечности, поэтому вы можете играть простушку, аристократку или плебейку, святую или психопатку.

Изабель Юппер. Вы заставляете своих актрис играть сцены, эмоционально очень насыщенные, порой даже перегруженные, но вы никогда не соскальзываете в карикатуру.

Педро Альмодовар. Для этого актрисе необходим режиссер, который являлся бы хорошим зеркалом. Если вы доверяете режиссеру, вы можете играть такие вещи, которые никогда раньше не играли, не боясь при этом оказаться смешной. Все мои актрисы находятся на грани карикатуры, но я их от этого уберегаю. Я — очень точное зеркало, вероятно, потому, что у меня острый нюх на то, что есть точность, а что — пародия.

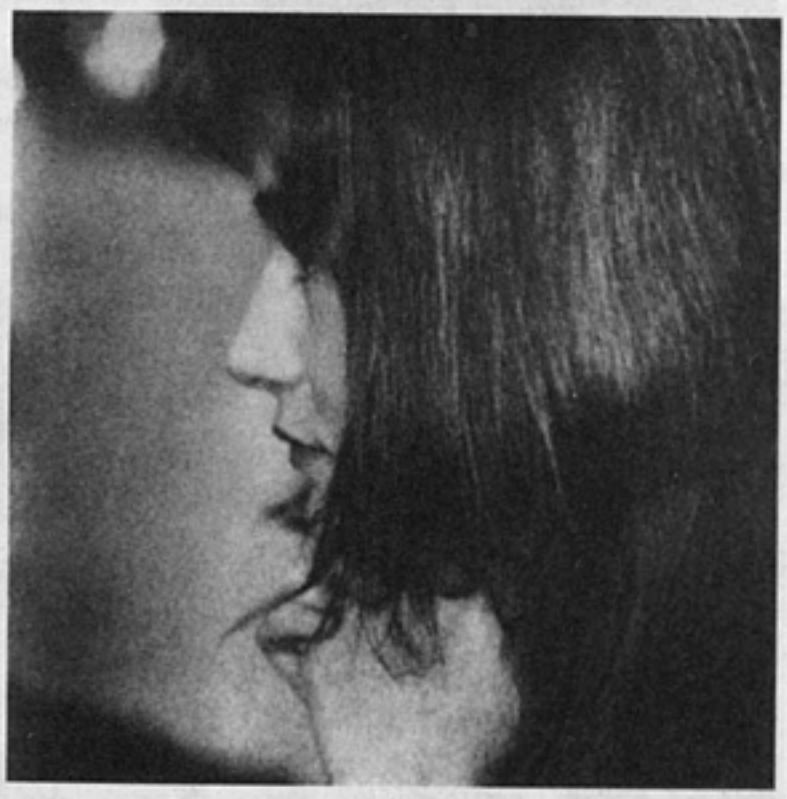
Изабель Юппер. Вы много репетируете?

Педро Альмодовар. Да, много, и еще до начала съемок. Я знаю, что актеры — мое лучшее оружие, и я работаю с ними до бесконечности. Особое внимание я уделяю голосу. Только услышав актера, я могу себе представить персонаж или не представить.

Изабель Юппер. То, что можно сделать

голосом — музыкой голоса, — кажется порой безграничным. Голос открывает, делает доступным то, на что слова только намекают.

Педро Альмодовар. Да, верно. Например, у Вероники в «Кике» голос очень высокий, как у Джуди Холлидей. Но в сценах, где Кика унижена, чувствует себя обманутой, я хотел, чтобы она говорила более низким голосом, что нелегко, но очень существенно для этой роли. Я прекрасно знаю своих персонажей, что и помогает мне управлять актерами. Я слегка разочарован тем, что должен был дублировать Питера Койота в «Кике», поскольку он не слишком силен в испанском и не мог по-настоящему проявить свои актерские способности на этом языке. В таких случаях приходится работать еще больше.



Изабель Юппер. Я тоже порой чувствую, как что-то теряю, когда играю в фильмах на чужом языке. Снимаясь в последний раз в Америке у Хэла Хартли, я немало потрудилась, чтобы обрести свободу, подлинную непринужденность.

Педро Альмодовар. Хартли сам написал сценарий для этого фильма?

Изабель Юппер. Да, он замечательный сценарист.

Педро Альмодовар. Диалоги у него фантастически, безумно смешны. Хартли мне очень близок.

Изабель Юппер. Я могу себе представить, почему. Его кинематограф стилистически выверен. Он, как и вы, художник. В его фильмах, как и в ваших, мощная эстетическая энергия.

Педро Альмодовар. Что за роль он вам дал?[2]

Изабель Юппер. Французской монахини, сбежавшей из монастыря. Она отправляется в Америку, так как думает, что у нее есть некая миссия: спасти хотя бы одного человека. Эта миссия открылась моей героине благодаря телевизору: она видит на экране девушку и понимает, что должна ее спасти. Она — бывшая актриса порнофильмов. Моя же монахиня — девственница, но для того чтобы заработать, пишет порнороманы. А поскольку она ничего не знает о порнографии, то превращает это в поэзию.

Педро Альмодовар. О, я обожаю такое. Все это мне очень близко.

Изабель Юппер. Я думаю, фильм вам понравится. Это замечательное размышление об искусстве и деньгах, своего рода метафизический детектив.

Педро Альмодовар. Но это похоже и на комедию. Как вы себя чувствуете в этом жанре?

Изабель Юппер. Прекрасно. Мне кажется, что я могу быть смешной, оставаясь естественной и никогда не опускаясь до карикатуры.

Педро Альмодовар. Юмор должен быть заложен в самой ситуации, а актеру надлежит всегда оставаться искренним.

Изабель Юппер — Брайан Де Пальма

Изабель Юппер. В фильме «Путь Карлито» есть тот гуманизм и искренность, что исчезли из фильмов 80 — 90-х годов, это свойства кино 70-х. Думали ли вы об этом?

Брайан Де Пальма. Это «черный» фильм, мужчина умирает и задается вопросом: «Как я дошел до такого?»

Изабель Юппер. Это отчаянный фильм...

Брайан Де Пальма. О, да! Аль Пачино убивают в первой же сцене! Это ошеломляющий способ начать фильм. Но посмотрите «Сансет бульвар»: умирающий парень, лицом вниз в бассейне. Или «Двойную страховку» Билли Уайлдера, где Фред Мак-Мюррей в состоянии шока объясняет, что с ним произошло. Это «черные» фильмы.

Хороший «черный» фильм сделать сложно. «Путь Карлито» имел успех. Я взволновал всех, начав фильм этой смертью. «Юниверсал» выпустила фильм, хотя они и боялись. Мы шутили, говорили, что наденем на Карлито пуленепробиваемый жилет, и он пойдет по крыше поезда. Во время предварительных показов все волновались, примет ли фильм публика. И публика приняла, поскольку ее готовили к этому с самого начала, сказав, что этот тип умрет.

Изабель Юппер. Не считаете ли вы, что наш способ борьбы за некую идею нашей культуры подобен тому, как вы отстаиваете свои цели, когда делаете фильмы?

Брайан Де Пальма. Да, но я думаю, что лучший судья — это рынок. Я не хочу, чтобы кто-то мог решать, показывать тот или иной фильм или нет. Я не хочу, чтобы кто-либо в это вмешивался.

Изабель Юппер. Но наш кинематограф, в отличие от итальянского или немецкого, и существует до сих пор только потому, что выработана система защиты, которая позволяет французскому производству внедряться даже в американские проекты.

Брайан Де Пальма. Верно. Я вам желаю еще большего влияния, но не подавляйте в нас желания приезжать сюда и продавать у вас свои фильмы.

Изабель Юппер. А мы к этому и не стремимся. Когда я говорю о нашей культуре, то имею в виду и американские фильмы. Но то, что я люблю в американском кинематографе, может быть уничтожено рынком.

Брайан Де Пальма. Напротив. Фильмы, имеющие успех, открывают новые рынки для всего кинематографа. Я думаю, что в конце концов каталоги собственных фильмов в США будут исчерпаны, и придется обратиться к европейской продукции. У нас вскоре будет пятьсот кабельных каналов. И что там смотреть? В результате мы купим ваши картины, чтобы прокормить этого монстра, кабельное телевидение. И тогда, неожиданно, фильмы, которые сейчас с трудом продаются в США, поскольку американцы не любят читать субтитры, пойдут по телевидению. Когда американцам надоест

смотреть в сотый раз одно и то же, они включат французский канал, и у них появится интерес к французскому кино, о котором сейчас никто ничего не знает. Когда родилось телевидение, американские студии не хотели продавать свои фильмы, опасаясь, что телевидение их уничтожит. Тогда телевидение скупило английские.

Изабель Юппер. Почему, на ваш взгляд, европейскому кино и, в частности, французскому не удается увеличить число показов в Америке?

Брайан Де Пальма. Прокатчики говорят, проблема заключается в том, что людей очень трудно заставить читать субтитры, но я нахожу это смешным. Лично я вырос на французских картинах. Но кто знает, чем сегодня занимается молодое поколение?

Изабель Юппер. А если дублировать фильмы?

Брайан Де Пальма. Нет, дублирование неприемлемо. В Европе к этому другое отношение, у вас это традиция.

Изабель Юппер. Как вы объясняете это различие?

Брайан Де Пальма. Мы были воспитаны на синхронном английском звуке. Феллини заставил своих актеров просто считать, а потом на это были наложены какие-то слова. Дети, вырастающие в пригородах, не знают о существовании французской литературы. Даже «Трех мушкетеров» они считают американской книжкой. Единственный способ приобщить американцев к другим культурам — это использовать кабельное телевидение. Надеюсь, что так оно и будет.

Изабель Юппер. Вы — оптимист, если полагаете, что телевидение спасет мир...

Брайан Де Пальма. Да, оно спасет мир!

Изабель Юппер — Жан Бодрийар

Изабель Юппер. Сегодня складывается такое впечатление, будто все только и заботятся о своем имидже — как бы его не испортить. Что вы об этом думаете?

Жан Бодрийар. У меня таких проблем меньше, чем у вас. Нужно полностью отстраниться от всего или играть по-крупному. Но далеко не все способны на это.

Изабель Юппер. Считаете ли вы, что нужно напоминать о себе, чтобы не кануть в безвестность?

Жан Бодрийар. Я полагаю, что необходимо исчезнуть, уйти. Я назвал бы это искусством исчезновения, что вовсе не подразумевает полного отстранения: пусть о тебе слышат и тебя видят, но не обязательно самому при этом присутствовать. Это и есть искусство отсутствия, и отсутствующий образ может работать. Он только становится еще более соблазнительным.

Изабель Юппер. Может ли невысказанная идея реализоваться в действительности?

Жан Бодрийар. Надеюсь. Я верю в молчаливую эффективность определенных вещей. Зачастую мы не осознаем, каким образом в разговоре или актерской игре передается идея.

Изабель Юппер. Может ли существовать актриса, избегающая публики?

Жан Бодрийар. В наше время это, видимо, непросто. И все же я думаю, что есть неизменный выход. Если ваш образ создан средствами массовой информации, то обычно вы отстраняетесь от него. Если вы захотите исчезнуть, то вряд ли это выйдет у вас удачно. Надо постараться сохранить другого в себе, а не развивать отстраненность по отношению к этому образу, быть необычным для себя самого. Главное, не стать рабом того другого, своего второго «я». Хотя и в противном случае может возникнуть совершенный образ, но, по сути, он будет ничем. Только присутствие второго «я» позволит противостоять вашему собственному имиджу. Это «я» надо сохранить, где бы вы его ни находили — в вас самих, в ком-то другом или вовне. Для актера это может оказаться ролью, которую он играет и в которой настойчиво проявляется эта «необычность».

Изабель Юппер. Что вы подразумеваете под этой «необычностью»?

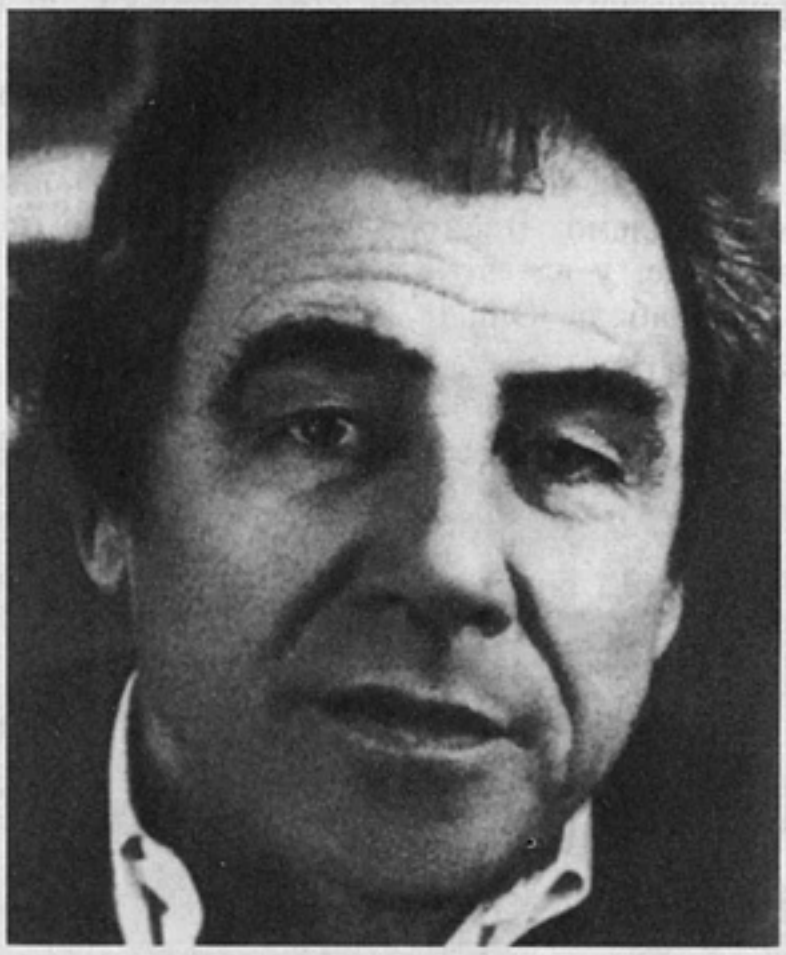
Жан Бодрийар. Это как если бы вы отсутствовали в самом себе: мы никогда не являемся теми, кто мы есть на самом деле, сказанные слова никогда не означают того, что́ ими хотели выразить и т.п. Потеряв эту дистанцию, приемля полное совпадение с самим собой, вы становитесь жертвой своего образа. Если же сохранить другого в себе, можно выстоять. И этот неизменный выход существует. Хотя складывается впечатление, что сегодня весь мир является в какой-то мере жертвой своего собственного образа.

Изабель Юппер. В наше время образ транслирует в первую очередь обольщение, соблазн.

Жан Бодрийар. Конечно, соблазн стал средством рекламы, он присутствует во всем. Но не это интересует меня. Здесь речь идет лишь о манипулировании. Для меня *соблазнение — это игра с желанием другого*. А отнюдь не формирование его желания. Обольщение, соблазнение используют все признаки желания, но играют с ними легко, не думая о его осуществлении. Это игра, и игра относительно произвольная. Вызов. Совершенно очевидно, что подобное обольщение не имеет ничего общего с тем, каким оно предстает в средствах массовой информации.

Изабель Юппер. Вы как-то сказали, что женщине по природе своей никогда не была доступна истина. Считаете ли вы, что соблазнение противится истине?

Жан Бодрийар. Соблазн не признает истины. Но это не противопоставление. И хотя существуют и истина, и реальность, и желание, обольщение представляет собой другое измерение, оно играет с ними и признает их только тогда, когда ему нужно вовлечь их в свою игру, сыграть одновременно на реальности и иллюзиях. Только потому, что всякая личность отличается от нас, она может нас обольстить.



Изабель Юппер. Является ли истина соблазном в случае, если она воспринимается как недосягаемый предел?

Жан Бодрийар. Да, если вы видите, как она все время убегает от вас. Если вы догоняете ее, она становится обольстительной. К сожалению, сегодня принципы истины и реальности действуют по-иному. Их вовсе нельзя назвать обольстительными. Но, вероятно, на самом деле сущность истины куда более ускользающая, метафизическая и даже искушающая.

Изабель Юппер. Это тайна, которая никогда не будет разгадана.

Жан Бодрийар. Суть этой загадки в ее неразрешимости. В противном случае она перестает быть соблазном. Наука и существующие технологии внесли в понятие истины другой, если можно так выразиться, «hard»

смысл. Гораздо сложнее представлять себе истину в виде аллегорий. Истину снабдили объективностью, и она затерялась среди подтверждений своего наличия. Так же, как и понятие свободы было утрачено — растворено в понятии освобождения. Полное освобождение от всего приводит к тому, что вопрос о свободе просто не встает. Если все освобождено, то свободы более не существует. Она перестает быть концептуальной и метафизической проблемой. Все как бы встало на путь немедленного осуществления. Больше негде сохранять дистанцию, отстраненность, благодаря которым существует соблазн. Но в отличие от того, что обо мне могут подумать, я не пессимист. Система сама выделяет антитела, приводит к побочным действиям и допускает оплошности. Так что есть еще надежда.

Изабель Юппер. Что такое для вас мир актеров? Каким вы представляете будущее кинематографа?

Жан Бодрийар. Каким я его вижу? Я его не вижу вовсе. Или вижу на пути к исчезновению.

Изабель Юппер. Почему?

Жан Бодрийар. Я смотрю некоторые картины, сделанные известными студиями. И везде я вижу только механизмы, средства. Последнее, что я видел, был фильм «Срезки». Он меня совершенно разочаровал, поскольку мне всегда очень нравился Олтмен. Я увидел фильм, переполненный всеми существующими сегодня возможностями. У меня возникло ощущение, что эта работа — просто рассказ о них, в ней не остается свободного пространства, недосказанности, нет фигур умолчания. Фильм, сделанный по мотивам книги Рамона Карвера, в которой как раз есть эта эллиптическая структура рассказа, является ее полной противоположностью. Не знаю, действительно ли кинематографисты довольны кинематографом, нравятся ли им их собственные произведения. Мне кажется, что они уничтожают иллюзию кино.

Изабель Юппер. Может ли актер сыграть свою роль так, чтобы этому помешать?

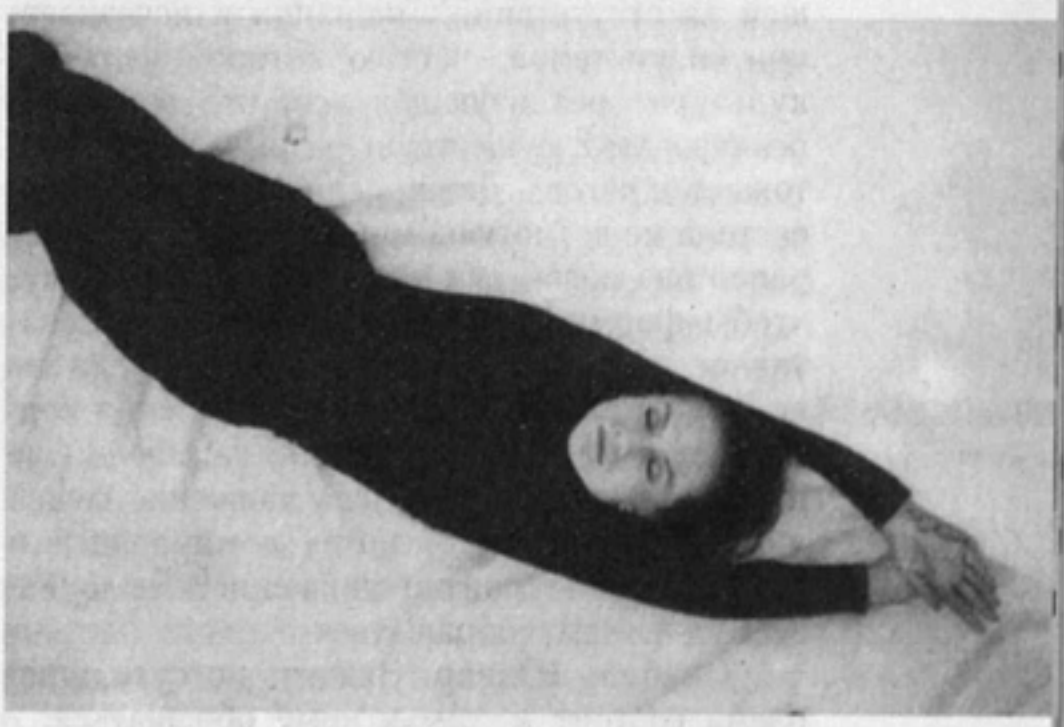
Жан Бодрийар. Актеры делают то, что могут, и некоторым это даже удается. Но в наше время роль режиссера слишком велика. Кадр есть кадр. Он не представляет целостное пространство, в нем только два измерения, он не является самой реальностью, это тоже игра в отсутствие. Он состоит из пустоты. Но ни один из виденных мною в последнее время фильмов не оставил у меня впечатления, что в нем поддерживается иллюзия, — иллюзия подразумевает наличие фигур умолчания и обольщения. Нужно убавлять, а не прибавлять, они же все хватают через край. Каждое мгновение перенасыщено, и каждая деталь подчеркнута. Может быть, это объясняется сегодня большими техническими возможностями кино.

Изабель Юппер. Когда кинематограф оставлял у вас ощущение иллюзии?

Жан Бодрийар. Первые фильмы Олтмена, Антониони и некоторых других были мне интересны. Разумеется, Годар, но даже его картина «Тем хуже для меня» представляется мне коктейлем из разных компонентов, в котором нет ни единого намека на скрытый подтекст. Отдельные связки уже известны и даже иногда изощренны, но иллюзии нет никакой. Больше не существует ничего недосказанного. Я не говорю здесь об уровне понимания. Есть только кадр. И эта последовательная смена кадров последовательно вызывает аналогичные запрограммированные реакции. А для меня это уже не кино.

Изабель Юппер. Остается ли у театра и кино их прежняя роль в обществе?

Жан Бодрийар. Эта роль связана с культурой. Но, к сожалению, современная культура напоминает политическую арену.



Ее существование стало фикцией, которая поддерживается, так как это жизненно необходимо для всех. Для кино, театра и живописи все люди являются соучастниками в борьбе за выживание, которая только обостряется. Мы постоянно участвуем в сценарии, который мгновенно становится реальностью. Машина настолько перекормлена, что в конце концов она начинает производить своих

собственных пожирателей. В ее продукции возникают и чужеродные элементы иного качества, но они более не в состоянии изменить направление основного движения. Они потеряли свою общественную значимость. Кино было той соломинкой, за которую я держался. Но Серж Даней правильно заметил, что всему пришел конец. Есть нечто постыдное, даже глупое, в исчезновении в момент наивысшего успеха, даже если этот успех — чисто внешний. Поэтому существует *искусство исчезновения*. В течение ста лет живопись шла по этому пути.

Изабель Юппер. Вы считаете, что живопись совсем исчезла?

Жан Бодрийар. Нет, наверное, не совсем. Нужно было положить конец изображению мира, и это привело к невероятным вещам. Но не надо воспринимать исчезновение как нечто негативное. В появлении и исчезновении существует свой ритм. И, может быть, исчезновение искусства является целью определенной эпохи.

Изабель Юппер. В конечном счете кино, театр и духовная жизнь все еще играют свою роль в обществе. В чем вы видите их конфронтацию с миром, созданным средствами массовой информации?

Жан Бодрийар. Это конфронтация. Одно исключает другое. Между иллюзией, играющей на отсутствии, умолчании и исчезновении, и системой, частью которой является культура (реализующая все, что возможно реализовать), существует разрыв: одно уничтожает другое. Даже если допустить, что система не всемогуща и не безупречна, то все равно она логически необратима. Я не вижу, чтобы формировалось какое-либо альтернативное ей движение. На уровне мысли не вижу возможностей для восстановления коллективного образа мышления, как было еще несколько лет назад, когда движение вещей и идей имело место, когда в мире идей и вещей наличествовало движение. Было известно, к кому обращаться.

Изабель Юппер. Значит, по сути, проблема состоит в том, к кому обращаться...

Жан Бодрийар. Да, но обычно все направлено на определенного потребителя и не представляет никакого интереса. Нужно приобщиться к вещам, стать их сообщником, почувствовать их скрытый соблазн, чтобы что-то приобрело ценность сейчас, а не у последующих поколений. Даже в обществе я не вижу этого. И я смирился. Я говорю себе, что я все буду делать один. Мне кажется, что везде происходит одно и то же, будь то кино, театр или теория, — и ни одна из этих сфер не находится в привилегированном положении. Мы все оказались в кольце, в окружении, которое пожирает нас. Вопрос в том, все ли мы обороняемся. Мы должны сохранять стойкость и собственную уникальность. Но есть и другая позиция. Быстрое продвижение вперед, когда ты делаешь максимум и доходишь до предела своих возможностей. Как в истории про человека с зонтом. Начинается дождь, но человек не открывает зонт. Его спрашивают, почему, на что он отвечает: «Я не люблю чувствовать себя на пределе своих возможностей». Когда человек исчерпывает свои возможности, он оказывается в распоряжении системы.

Изабель Юппер. Является ли современная Америка символом той системы, о которой вы говорите?

Жан Бодрийар. Американская система

такова, какова она есть. Важно понять, что в ней является действительно событийным, а что нет. Я думаю, что ее роль связана с ее же гиперсовременностью, гиперэффективностью. Такой представилась мне Америка, хотя, может быть, это и наивно. Я жил там иначе, чем здесь, где мир впал в хандру и тщетно пытается вернуться на круги своя. Америка же утопает в излишестве. Я знал Америку 70-х годов, она излучала свет даже своей пошлостью и порнографией во всех ее проявлениях. Теперь там все изменилось. Время ярких проявлений прошло. Но я полюбил эту страну каким-то странным образом. Америка развива-

ла унификацию и тотальное использование технических средств, и в то же время внутри этой структуры можно было обнаружить совершенно оригинальные элементы. Тогда как здесь, с нашими крошечными особенностями, мы производим впечатление посредственности. И это стало хроническим состоянием. Каждый раз, возвращаясь сюда, я чувствую, что попадаю в мир летаргии, в мир ретро.

Изабель Юппер. Что вы думаете о культурной исключительности?

Жан Бодрийар. Культурная исключительность вызывает у меня отвращение. Я негативно отношусь к идее культурной легитимности и культурного высокомерия. Франция — страна высокомерная, если говорить о культуре. Путешествуя по миру, понимаешь, что есть страны куда богаче — я не имею в виду их культуру с точки зрения созданных произведений. Бразилия, Япония, Америка

кажутся мне бесконечно более интересными. Заявлять о своей культурной исключительности, как мне кажется, значит обороняться.

Изабель Юппер. А вы не видите связи между желанием спасти свою культурную исключительность и риском попасть под власть универсальности?

Жан Бодрийар. Я думаю, нельзя вступать в драку, имея прежнюю культуру. Нужно посмотреть на все это извне. У нас здесь не происходит ничего значительного, ничего особенного, что оправдывало бы эту исключительность. Мне думается, что интересные события, культурные или межкультурные феномены возникают не здесь, а где-то в другом месте.

Изабель Юппер. Это так, но вы прекрасно знаете, что когда говорят о культурной исключительности, вовсе не подразумевают сохранение своей собственной культуры: речь идет о защите некой идеи культуры, включая американскую, у которой тоже есть сложности — в самой Америке.

Жан Бодрийар. Но именно это привело к протекционизму, если не сказать к интегризму.

Изабель Юппер. Вы считаете, что нужно искать другие пути, чтобы выразить ту же самую идею?

Жан Бодрийар. Да, но какие? Как только мы рассматриваем культуру с точки зрения учета произведений и средств выразительности, она превращается в механизм. Кто будет судить о качестве культуры? Культура — это то, что делается, происходит сейчас. Культура — это язык. А языком не нужно защищаться. Ни у кого ведь не возникает необходимости в лингвистической исключительности. Культура не есть некая смесь, охватывающая ряд культур, — это противопоставление вещей, которые не подлежат сравнению. Это вызов.

Изабель Юппер. Никогда не было — даже если и могло показаться — выступлений одной страны против другой, а была попытка ответить на подавление одной культуры другой, доминирующей. Это что-то вроде битвы горшка с котлом, борьба неравных сил.

Жан Бодрийар. Возможно, это проблема идеологии. Но я в связи с этим думаю о другом — о механизмах, которые работают в мире культурного многообразия. Я проехал через всю Америку от Канады до Бразилии. Торонто — истинный город культурного многообразия. В нем есть общины всех стран, целые кварталы, но они возвели это в принцип, это стало их идеологией. Случаются конфликты, но все заканчивается хорошо, и можно сказать, что там культурное многообразие политически корректно. В Бразилии все по-другому. Бразильцы не говорят о культурном многообразии, у них даже подобного слова нет. Они просто так живут. Смешение культур приобретает там дикие и жестокие формы, но они гораздо привлекательнее, чем в Торонто, где все подчинено идеологии. Оно стихийнее и своеобразнее, чем на Севере, где культурное многообразие осуществляется во имя некой гуманистической идеи. Но культура и реализуемая идея — разные вещи.

Изабель Юппер. Для вас женщина —

всего лишь видимость. Вы заявляете, что нет разницы между подлинной женственностью и наигранной, что нельзя проникнуть в женскую суть. В таком случае я хочу у вас спросить: что значит быть актрисой?

Жан Бодрийар. Это значит придумывать другое тело, воплощать иллюзии, то есть отказываться от реального действия. Включаемся мы в игру (то, о чем писал Дидро) или нет, мы перевоплощаемся. Это как между женским полом и мужским, в том смысле, что они не противостоят друг другу, но выводят нас из равновесия. Быть актером не значит находиться в позитивном, альтернативном мире. Это означает лишь то, что реальный мир становится зыбким, обрекая тем самым реальность на неудачу. К тому же можно выдумать такой необычный мир, который своим существованием или исчезновением вовлекал бы реальный мир в свою жизнь. Этот вид иллюзии, этот отказ от реального или его изменение с помощью преобразования или какого-то мощного воздействия интересует меня больше, чем эстетические достижения и сама идея. Вот почему сегодня меня мало привлекает искусство. Иллюзия утратила свою силу. Трудно представить себе актеров классического века. Но в этом и есть парадокс Дидро. Сила игры связана не с тем, что вы идентифицируете себя, а с тем, что вы играете своим телом как с чуждым вам. У Брехта то же самое. Плохой театр — это тот, где актер или актриса пытаются сыграть роль в реалистической манере. Это худшее из всего, что существует. Сохранять дистанцию — это также не верить в нее. Таково одно из первых правил драматической игры. У Брехта уже появляется идеология. Люди убеждены, что они сообщают истину, и требуют от вас той же убежденности. Это не значит, что не нужно верить в то, что говорят. Но существует исполнительская манера, при которой смысл одновременно и исчезает, и появляется, и доходит до своей крайности. В игре, даже самой заурядной, возникает эта проблематика: что-то ставится на кон, и любой исход воспринимается без трагедии. Разве дело в школе или в образовании людей? Не требует ли это духовной общности?

Изабель Юппер. Быть актрисой значит суметь сохранить эту способность?

Жан Бодрийар. Да, создать что-то близкое этому. Ярким примером тому был спектакль Пекинской оперы. На сцене находились два человека, корабля и реки не было, но актерам удалось полностью воссоздать пространство, уничтожив его. Тела двигались не для того, чтобы выразить нечто, а чтобы создать окружающее пространство. Минимальная деталь приобретала невероятную остроту. Я думаю, что это возможно и в нашем драматическом театре, только нужно найти путь. А найти его легче в театре, чем в кино. Хотя когда-то это было и в кино. У Олтмена и Антониони я находил эту пустоту, загадку в кадре.

Изабель Юппер. Мне нравится идея, что актриса может быть одновременно субъектом и объектом, что она может желать и соблазнять, искушать одновременно.

Говоря об объекте и субъекте, я также думаю об осознанном и неосознанном. Будучи актрисой, я действую сознательно и подсознательно. Я активно создаю свой отсутствующий образ. Без этого мое отсутствие было бы невозможным.

Жан Бодрийар. Да, это ваша работа. Но она должна быть незаметной. Вы же осознаете, что на вас смотрят.

Изабель Юппер. Мне кажется, что благодаря моей способности смотреть на человека, который смотрит на меня, я создаю свое второе «я» — то место, куда я могу удалиться.

Жан Бодрийар. Я слышал многочисленные разговоры об истерии в театре. Считаете ли вы, что для того, чтобы играть, необходимо быть истеричной?

Изабель Юппер. Вы написали: «Истеричная женщина думает, что она пустое место, и всегда пытается понять, кто же она». Я думаю, что это прекрасное определение актрисы!

Жан Бодрийар. Она уже сама по себе, она проецирует себя в отражении другой, чтобы установить идентичность. Она создает свое второе «я». Сегодня женщина пытается создать себя сама, а не быть созданной с помощью истерии другого.

Изабель Юппер. Вы хотите сказать, что женщина не может быть одновременно объектом и субъектом?

Жан Бодрийар. Именно так. Если женщина создает себя сама, то возникает множество проблем. Появляется риск оказаться в замкнутом круге. Достаточно ли истерична женщина, чтобы породить кого-то другого? Породить мужское начало или хотя бы эквивалент женскому началу, идеальному или фатальному, но созданному мужским? Не окажется ли женщина одинокой со своим самопорождением? А что вам нравится в современном театре?

Изабель Юппер. В «Орландо» было интересно то, что именно форма привела к успеху. Это в какой-то степени обнадежива-

ет. Как вы и говорили, в театре чаще, чем в кино, существуют еще новаторские формы, способные сопротивляться тому, что происходит вокруг. В театре, а не в кино присутствует авантюризм, который и привлекает в него людей. В театре еще возможна утопия. Действие и текст шли в «Орландо» параллельно. Но текст никогда не будет сильнее действия, текст не сводится только к своему смыслу. Он, скорее, вызывает состояние, чем привносит смысл. Именно в том, чтобы породить это состояние, и смысл текста. Когда-то кино захватывало людей — не так, как сейчас. Я была заворожена фильмами Хичкока. Фильмы Тарковского гипнотизируют меня уже совсем по-другому. Здесь делается ставка на другое участие зрителя. В кино существовало много разных стилей, что и вызывало разные формы участия зрителей.

После всего здесь сказанного, считаете ли вы, что актриса может отражать свет?

Жан Бодрийар. Надеюсь, что вы в это верите, именно вы. Чтобы что-то отражать, нужно знать, откуда это что-то приходит, где его источник. Проблема состоит в том, что в мире, который нас окружает, не очень много источников света. Он не является подлинным источником энергии. Вы должны ее производить. Но есть надежда. Погасшие звезды — это метафора отсутствия. Тем не менее их свет доходит до нас. Зная о том, что на самом деле их уже нет, можно предположить, что в конечном счете за всем тем, что предстает перед нами и что мы воспринимаем как послание, нет ничего. Вероятно, потому, что все уже исчезло. Но мы можем думать, что есть звезды, которые светят уже очень давно, и их свет просто не успел до нас дойти. И, может быть, есть надежда, что подобная звезда однажды явится нам.

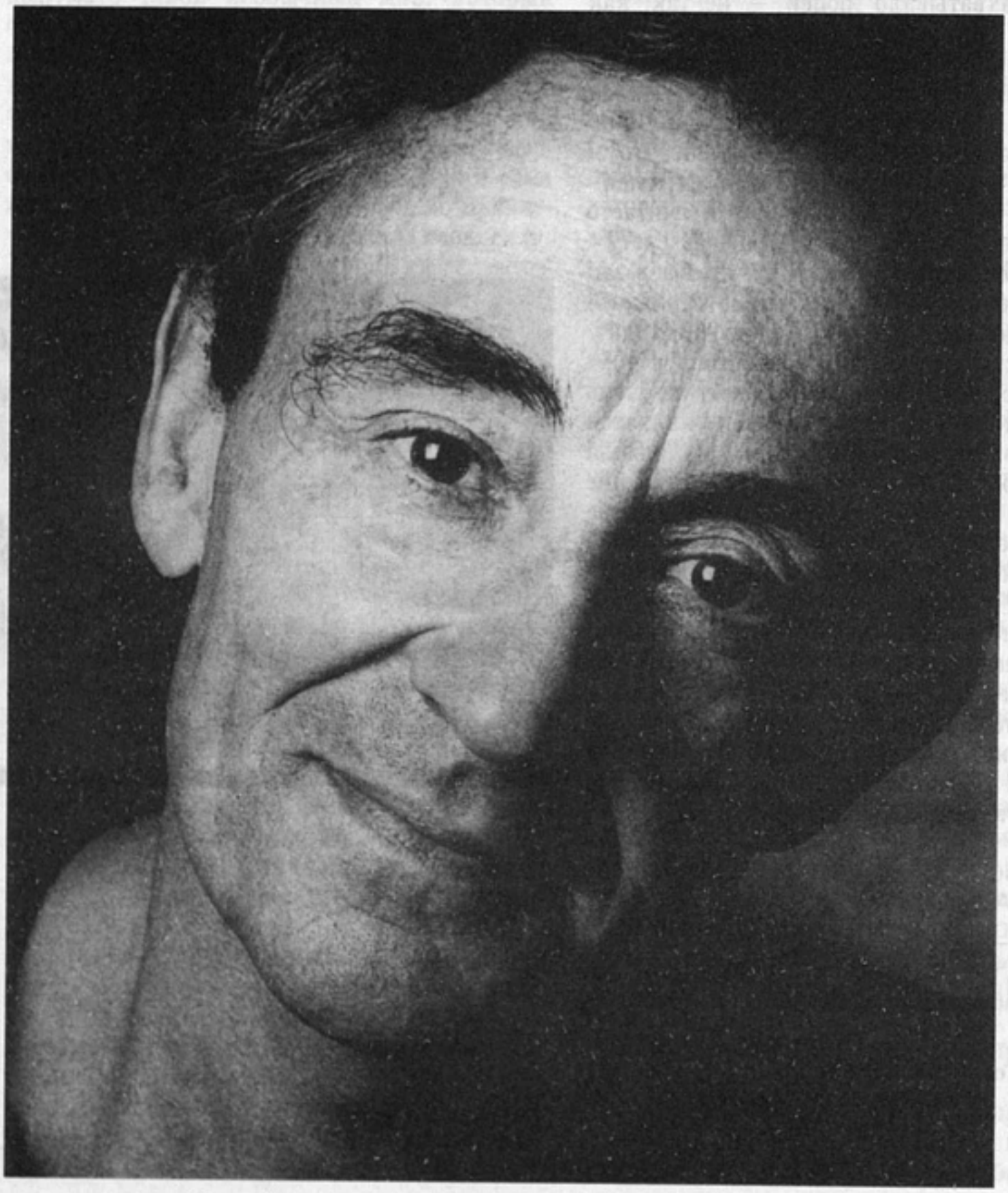
«Cahiers du cinéma», 1994, mars, № 477
Перевод А.Левычкиной

---

[1] Спектакль Боба Уилсона и Клода Режи, поставленный по роману Вирджинии Вулф в театре «Одеон». — *Прим. ред.*

[2] Речь идет о фильме «Любитель».

Луи Маль: «Чем дольше я живу, тем меньше доверяю идеям»



— Герои-подростки ваших, по сути дела, автобиографических фильмов «Шум в сердце» и «До свидания, дети» наделены склонностью к литературе и джазу. Никакого интереса к кино они не проявляют. С вами тоже так было?

— Не совсем. У меня было три великие страсти. Первая — музыка. Тут я очень быстро прогрессировал от Бетховена к Луи Армстронгу и Чарли Паркеру. Потом, конечно, литература. Случилось так, что мне, как и одному из моих героев, пришлось на два года как бы исчезнуть из общественной жизни из-за болезни сердца. Меня забрали из интерната, и я учился дома. Заниматься спортом было нельзя, поэтому я погрузился в чтение. Читал все подряд, к четырнадцати годам уже знал Ницше. Смешно! А страсть к кино пришла позже. Помню, как я начал ходить в киноклубы, как открыл для себя «Правила игры» Жана Ренуара и тот самый фильм, который вызвал во мне желание снимать кино, — «Последние каникулы» Роже Леенхардта. Должно быть, именно с него и началась «новая волна». Мне тогда было лет пятнадцать-шестнадцать.

Любовь к музыке тоже не прошла даром. Я помню, как музыка преобразила «Лифт на эшафот». Мы воспользовались не расхожим принципом усиления эмоций, а подали музыку контрапунктом, так что подчас она звучала, будто независимо от изображения. И в то же время создавала нужное для него настроение.

Но вообще я был не вполне удовлетворен «Лифтом на эшафот» и почувствовал себя более уверенным, принявшись за «Любовников». Я выбрал тип повествования длинными планами, почти без монтажа. Это было тогда очень модно: мы все находились под впечатлением «Веревки» Хичкока, снятой десятиминутными план-эпизодами. И Александр Астрюк как раз выступил тогда с идеей «камеры-пера». Я пытался обрести свой стиль где-то на этих путях. Но когда стал монтировать, понял, что это не мое. Если начинаешь гонять длинный план туда-сюда на монтажном столе, невольно возникает желание то тут подрезать, то там. Ритм ускользает, теряется. Правда, я не отказался от длинных планов, но теперь я перемежаю их короткими монтажными врезками.

Мы показали «Любовников» в Венеции и вызвали чуть ли не скандал. Потом фильм демонстрировали по всему свету и почти везде с осложнениями. В Америке его даже запретили в нескольких штатах. Так в двадцать шесть лет я достиг мировой известности. Кажется, с тех пор такой оглушительный успех на мою долю больше не выпадал.

— Дальше последовала резкая смена курса — «Зази в метро». Что привлекло вас в книге Раймона Кено?

— Прежде всего то, что он как бы бросал мне вызов. Это была единственная вещь великого писателя, ставшая бестселлером. Ужасно забавная. Но этот роман чрезвычайно трудно поддавался адаптации. Его ведь сперва собирался экранизировать Рене Клеман, но, видно, быстро сообразил, какая это неподъемная затея. И меня все отговаривали. Но уж очень он мне понравился.

Луи Маль репетирует с Брижит Бардо и Марчелло Мастроянни («Частная жизнь»)

Помнится, в своих первых интервью я говорил, что мне потребуется лет десять, чтобы стать приличным режиссером. Сделав два игровых фильма, я убедился, что эта профессия куда труднее, чем я воображал. Я пребывал в состоянии поиска. Мне хотелось экспериментировать. Мне казалось, что экранизация «Зази» представит мне возможность испробовать возможности киноязыка. Книга была очень изобретательно написана, это ведь литературный пастиш; возник соблазн создать его киноэквивалент.

Но важнее другое. Работая именно над «Зази», я набрел на главную тему моего кино; в центре почти каждого моего фильма — «Лакомб Люсьен», «Шум в сердце», «До свидания, дети» и, конечно, в «Прелестном ребенке» — ребенок-подросток, сталкивающийся с лицемерным, продажным миром взрослых.

— Мы сейчас говорим о периоде 1959—1961 годов. Насколько вы сознавали себя

тогда частью общего движения? В интервью 1960 года Трюффо упомянул, что журналисты включали в число лидеров «новой волны» его, Шаброля, Годара и вас. А в своей недавней книге «Мэтры французского кино» Клод Бейли относит вас к группе предшественников «новой волны», которую называет «Переход». Вместе с вами он вспоминает Рене, Астрюка, Мельвиля и дюжину других. Что вы на это скажете?

Луи Маль на съемках фильма «Вор»

— Получилось так, что я первым из своего поколения стал снимать игровые фильмы. Раньше Шаброля, за год до Трюффо и, кажется, за два года до Годара. Но они очень быстро меня догнали. Когда в 1957 году я ставил «Лифт на эшафот», никакой «новой волны» не было и в помине, старая киноиндустрия держалась крепко и молодому режиссеру разрушить ее бастионы было не под силу. И вдруг появились четыре-пять-шесть человек, молодых и дерзких. Говоря о «новой волне», забывают одну важную вещь: первые наши фильмы имели коммерческий успех. Кроме того, продюсеры увидели: часто эти молодые ребята снимают вчетверо дешевле, чем Клеман или Беккер, а прибыль приносят не меньшую, чем они. Все парижские продюсеры сразу же захотели с нами работать. К сожалению, этот период продлился недолго, скоро наши фильмы стали убыточными. Что касается меня, то уже начиная с «Любовников», я стал сам продюсировать свои картины. Трюффо — тоже.

Я никогда не принадлежал к компании, группировавшейся вокруг «Кайе дю синема». Они все были очень близки между собой. Это был тесный кружок, они помогали друг другу снимать свои первые короткометражки, писали критические статьи. Я в это общество не входил, но хорошо был со всеми знаком. Нас объединяли любовь к кино и серьезное отношение к своему делу. Нам хотелось взорвать рутину, хотя подчас мы бывали несправедливы. В 50-е годы во Франции снимались замечательные фильмы. Не говоря о Брессоне, тогда работал Беккер. Клузо был блестящим режиссером. Отан-Лара делал отличное кино. А «Кайе дю синема» двух последних буквально втоптали в грязь. Те из нас, кто понюхал коммерческого успеха, безжалостно сметал с дороги старшее поколение. Происходила смена вех. По-моему, ничего подобного в истории кино не случалось ни раньше, ни потом: кучка двадцати-с-чем-то-летних режиссеров полностью взяла власть.

Это было поистине режиссерское движение. Мы были, так сказать, детьми новой кодаковской пленки Tri-X, потому что она позволила снимать на улице, в обычных интерьерах, при обычном освещении, а следовательно, с небольшой группой, при низком бюджете и, главное, близко к реальности. «Новая волна» стала возвращением к тому, что всегда господствовало во французском кино — к реализму. Было еще одно различие между нами и старшим поколением. Почти все из них пришли в кино случайно. Рене Клер начинал как писатель и всю жизнь им оставался. Брессон был сперва художником и утверждал, что никогда не смотрел кино. А мы все пришли в кино, потому что для нас оно было единственно мыслимым способом самовыражения. Мы обожали великое старое кино; конечно, мы высоко ценили Брессона и Ренуара, но не меньше — великих режиссеров Голливуда 30 — 50-х годов, классической голливудской эпохи.

— Несмотря на ваш художественный радикализм и историческое чутье, ваша группа не проявляла заметного интереса к политике. Тем не менее в Англии, например, считают Трюффо гошистом. Как и Ромера.

— Трюффо, вероятно, сочувствовал левым. Но из всех нас он менее всего интересовался политикой. Помню, он отказался участвовать в майских событиях 1968 года. Я гораздо больше интересовался политикой, и в некоторых моих фильмах чувствуется критическое отношение к современному французскому обществу, даже в таких разных, как «Любовники» и «Зази в метро». Но я никогда не снимал так называемое политическое кино. В то время как Алжирская война была в самом разгаре и вплоть до той поры, когда французы ушли из Алжира в 1962 году, я занимал активную антивоенную по-

зицию, но не предпринимал попыток передать эти свои чувства с помощью кино. Я глубоко убежден, что политическое или конфронтационное кино по определению обречено быть посредственным. Бывают, конечно, блестящие исключения — вспомним Эйзенштейна — и бывают моменты в истории, когда режиссеры органично попадают в русло революционного движения. Но все же, если вам хочется убедить кого-то или нечто доказать, вы невольно идете на художественное упрощение. Поэтому, когда позже мне случалось браться за политические темы, как это было с «Лакомбом Люсьеном», я пытался учесть все противоречия и сложности политической ситуации, но не брать безоговорочно чью-то сторону.

— ***После «Любовников» по хронологии идет «Частная жизнь». По отношению к Бардо это отчасти биографический фильм. А что-нибудь из вашей биографии вошло в него?***

— Нет. Мне казалось заманчивым представить в истинном свете тот странный социальный феномен, каким стала Брижит Бардо, превратившись из сексуального объекта в героиню скандалов. Она в определенном смысле начала феминистское движение. У нее не было никаких политических устремлений, ей просто хотелось жить своей жизнью, как это делают мужчины. И стать равной мужчине во всех смыслах.

Другие отговаривали меня от этой затеи. Говорили, что с Бардо трудно иметь дело. У нее была ужасная репутация. Страницы всех газет пестрели историями ее скандалов. Французы были просто одержимы ею. Большинство женщин ее ненавидели, а большинство мужчин презирали и при этом вожделели к ней.

— ***Симона де Бовуар написала о ней книгу.***

— Они не были знакомы, и Симона сделала из нее героиню феминистского толка. Подняла Бардо на пьедестал как символ женской революции. Бовуар написала эту книгу специально для «Плейбоя» за какие-то бешеные деньги и, по-моему, чувствовала себя не вполне уверенно, потому что так и не позволила перевести ее на французский.

— ***Книжка называлась «Брижит Бардо и синдром Лолиты».***

— Помню, я переводил из нее куски для Брижит. Она не переставая смеялась: «Это не имеет ко мне никакого отношения!» Но на самом деле в книге была довольно точно схвачена ситуация на тот момент, когда Бардо была для публики одновременно и Жанной д'Арк, и шлюхой.

— ***А как вам пришло в голову экранизировать «Вора»?***

— Это был давнишний замысел. Книга вышла в начале века, ее быстро забыли, но в 20-е годы Андре Бретон и сюрреалисты открыли ее заново. А следующий тираж появился только в 50-е годы. Она меня страшно увлекла. Главный герой очень напоминает самого автора, Жоржа Дарьена, чья жизнь полна тайн и загадок. Он был близок к анархистам, которые стремились дестабилизировать обстановку в стране с помощью серии террористических актов. Например, замышляли бросить бомбу в Палату депутатов. Для этого требовались деньги, их добывали профессиональные воры, каким был и Жорж Дарьен. Так что книга написана со знанием дела.

Лично для меня предметом гордости в этом фильме является актерский ансамбль. В сущности, весь предсъемочный период ушел у меня на то, чтобы набрать подходящих актеров. Это, между прочим, одна из труднейших режиссерских задач и этому приходится долго учиться — именно подбору, а не работе с актерами.

— ***Иначе говоря, если вы сделали правильный выбор, то уже можете быть спокойны, что актер все сделает сам?***

— Да. Должен признаться, что в этом пункте я полностью солидарен с Брессоном и Хичкоком, моими учителями. Они рассматривают актеров в качестве объектов. В данном случае даже не имеет значения, профессиональные это актеры или нет. Брессон называет их «субъектами» или «моделями». Помню, я ему сказал однажды: «По-моему, они для тебя не субъекты, а объекты». Он запротестовал: «Нет, нет, это как в живописи, они натурщики. Они — то, что я снимаю». Я тогда вдруг вспомнил Кокто. Оба как-то похоже говорили.

А пару лет назад в какой-то музыкальной программе я услышал беседу с Дариюсом Мийо, записанную в 50-е годы, — он говорил точно так, как Брессон и его актеры-натурщики. И меня осенило: все дело в интонации, вернее, в отсутствии интонации. Так говорили французские интеллектуалы в 20-е годы. Во время съемок фильма «Приговоренный к смерти бежал» Брессон целыми вечерами просиживал в тон-студии с Франсуа Летерье, главным своим «субъектом». Перезапись звука всегда занимала у Брессона очень много времени. Летерье часа по три работал у микрофона над каким-нибудь одним куском, пока не получался «правильный тон». Со стороны это выглядело загадочно и подчас просто кошмарно.

Я, напротив, пытаюсь предоставить своим исполнителям как можно больше самостоятельности. Я командую «мотор!» и ухожу с площадки, оставляя их наедине с камерой. А сам, вместе с техниками, скрываюсь подальше, в темноту. Актеров ведь надо любить, надо им помогать. Игра в кинематографе — жуткое занятие, очень страшно оставаться перед стеклянным глазом, так смешно называемым «объективом».

— В 70-е годы вы поставили три фильма о подростках-провинциалах. Действие двух из них происходит в недалеком прошлом, а третьего — в ближайшем будущем. Самый противоречивый из трех, да, пожалуй, вообще из всех ваших фильмов — «Шум в сердце»...

— Я никогда не рассказывал, как подошел к этому фильму. Некоторое время я работал над книгой Жоржа Батая «Моя мать» — это очень мрачная и трагичная инцестуальная история. Очень красивая, но полная отчаяния. В один прекрасный момент я понял, что это не мой голос, не мой тон. Тем не менее в этой книге было нечто, я отложил «Мою мать», хотя к тому времени накатал страниц пятьдесят сценария и начал писать воспоминания о том, что со мной произошло, когда у меня нашли шумы в сердце. Я неожиданно осознал, что тоже испытывал тогда странное и страстное влечение к матери. За неделю я написал сочинение-исследование страниц в семьдесят. Оно получило название «Шум в сердце».

Мое воображение, естественно, воспарило прочь от реальности, и в фильме не все происходит так, как было на самом деле. Случайный инцест, возникший в фильме, есть плод фантазии, не более того. Но там много и правды: страсть к джазу, интерес к литературе, тирания старших братьев, то, как они посвящали меня в тайны пола. И когда врачи обнаружили у меня шумы в сердце, они велели забрать меня из школы и поселиться на курорте. Мама так и сделала, и мы жили с ней в одной комнате. Моя мать была очень набожной, она ни за что не пошла бы на заведомый грех. Я думаю, ей и в голову не приходило, что спать в одной комнате с тринадцатилетним сыном не годится.

Только много лет спустя я осознал, какое эмоциональное воздействие оказало на меня то соседство с матерью в те три или четые недели. В первом варианте сценария я был несвободен от условностей, налагавших табу на инцест, поэтому мой персонаж испытал острое чувство вины. Там был эпизод — мы его даже сняли, я его монтировал, — где после инцестуальной сцены мальчик просыпается, когда мать еще спит, идет в ванную и замышляет самоубийство. В этом месте я перестал писать тот первый вариант. Не знал, что может быть дальше.

Потом я понял, что случившееся было очень естественным. Мне пришло в голову такое решение. Мальчик просыпается, он, конечно, очень взволнован, но решает свою проблему совсем иначе: поднимается наверх и ложится с девочкой, с которой заигрывал в предыдущем эпизоде. Я переписал первый вариант и сделал так: мать просыпается и пытается объясниться с сыном: «Это будет нашей тайной. Это случилось, потому что мы очень любим друг друга. Здесь нет ничего стыдного. Не забывай о том, что произошло, но держи это в себе». Она пытается представить ситуацию так, чтобы сын не получил травмы и объясняет все любовью. Эти слова матери стали ключевыми. В них было нечто глубоко истинное, искреннее и честное.

— Вдобавок к инцесту в фильме присутствует явно выраженный антиклерикальный взгляд на католическую школу, которую посещает ваш герой. И единственный человек, который обрисован вами с сочувствием, — священник-гомосексуалист, удивительно тонко сыгранный Мишелем Лондалем.

Луи Маль на съемках фильма «Шум в сердце»

— Мне не хотелось подчеркивать его гомосексуализм. Но представьте себе жизнь католических священников с их обетом целибата, с постоянными исповедями, когда молодые люди остаются наедине со святым отцом. В моем фильме священник говорит мальчику: «Смотри, какой ты стал мускулистый. Тебя уже не схватишь за бедро», — эти слова передал мне Жан-Клод Карьер, он их услышал в одном католическом интернате.

— Ваш следующий фильм вызвал не меньше разногласий, хотя уже иного, на-

циально-политического толка. «Лакомб Люсьен» стал первым фильмом, в котором столь откровенно обсуждалась проблема коллаборационизма.

— Самые удачные мои работы вызревали долго. Так было и с «Лакомбом Люсьеном». Работа над ним началась в 1962 году, когда я в горах Алжира провел сутки в крепости. Война подходила к концу, солдаты уже собирались домой. Но гарнизон этой крепости представлял собой нечто особенное: это была команда высокопрофессиональных

Луи Маль и Кейт Кэррадин на съемках фильма «Прелестный ребенок»

ребят, среди которых попадались и фашисты. Нас было трое — я, Фолькер Шлёндорф, работавший моим ассистентом, и еще один репортер из «Пари матч». Мы испытали тогда настоящий страх. Нам пришлось вместе обедать в офицерской столовой; военные много пили и, разоткровенничавшись, стали рассказывать нам, представителям прессы, которую они обвиняли во всех смертных грехах, о том, что думают про политическую ситуацию и как ненавидят де Голля.

Компания была как на подбор, просто готовый ансамбль из какого-нибудь среднего фильма: юный офицерик-аристократ, недавний выпускник военной школы, из семьи потомственных вояк; сержант, всю жизнь провоевавший в колониях и ненавидевший арабов, и так далее. Атмосфера накалилась, когда мы, не сдержавшись, ввязались в спор с ними. Ни с того ни с сего они решили устроить ночную вылазку. Видно, захотели покрасоваться. И вот в полнолуние сотня солдат вошла в какую-то деревушку и напугала до смерти несчастных крестьян, требуя от них выдачи каких-то мифических партизан. Сущий идиотизм с военной точки зрения. В конце концов они нашли пару так называемых «подозрительных», вернулись в крепость и преспокойно улеглись спать.

Я жил в одной комнате с молодым офицером, который не принимал участие в наших спорах. До армии он работал бухгалтером, и в Алжир его направили на срочную службу. В контрразведку. Он отвечал за информацию и по долгу службы участвовал в допросах с пытками. На вид он был совершенно обыкновенным, приличным господином из среднего класса, каждый день писал письма своей невесте. Оправдание своей деятельности находил в том, что кто-то все равно должен был это делать: почему не он? Мне это казалось очень страшным. Я впервые столкнулся с обыденностью зла. Теперь этот человек, конечно, женат, стал вполне респектабельным добропорядочным французом, возможно — хотя и не обязательно, — поддерживающим Ле Пена. Обстоятельства сделали из него пыточных дел мастера. Меня заинтересовала механика такого преображения. Я начал делать заметки, но Алжирская война была еще слишком близко, и материал не поддавался. Поэтому я отложил этот замысел.

Неожиданный толчок к разработке темы я получил в Мексике. Мексику я люблю, бывал много раз — у меня там сын родился. И вот разразился грандиозный скандал. Мексиканские журналисты пронюхали, каким образом полиция использует малолетних преступников из районов трущоб. Вместо того чтобы отбывать наказание, ребятам «промывают мозги» и затем вынуждают быть агентами, которых внедряют в ряды студентов-демонстрантов для подавления демонстраций. Так погибло много студентов. Вот, подумал я, подходящий материал для моего замысла. Вскоре мне случилось обедать с Луисом Бунюэлем, и я поделился с ним своими планами. Он рассмеялся: «Даже если бы ты был мексиканцем, тебе не позволили бы впутываться в эту историю. А уж иностранца к ней и на пушечный выстрел не подпустят. Забудь об этом».

А потом мной завладела память, из глубин которой выплыли образы фильма «До свидания, дети». Но я еще не был готов к

общению с ними, поэтому использовал фон 1944 года для реализации проекта об обыденности зла. Я заинтересовался коллаборационизмом — не в верхних эшелонах власти, а в самых низах, в провинциальной среде. Признаюсь, что приступал я к делу довольно неохотно — во французском кино эту тему изрядно замусолили, но, как оказалось, тот аспект, что выбрал я, почти никем не был затронут, если не считать ленты Макса Офюльса «Печаль и жалость», построенной на документах и интервью с очевидцами.

Я с самого начала хотел снимать в Фижеаке. Мы с Патриком Модиано уже завершили работу над сценарием, когда случайно обнаружилось, что наш главный герой действительно существовал. Однажды в соседней деревушке я разговорился с владельцем гаража, участником Сопротивления. Я описал ему историю, которую мы собирались снимать, и он сказал: «Да это же вы про Эркюля толкуете». Эркюль был тщедушным пареньком с физическим недостатком — одно плечо выше другого, — он работал в гестапо. Ему было лет восемнадцать. Немцы сделали его своим агентом в рядах маки. Хотите верьте, хотите нет, но как раз в том доме, где я жил, они и базировались в январе 1944 года. А я купил его в 1965-м.

Так вот, этот самый Эркюль находился с маки в моем доме. Действовал он очень активно и выдал немало людей. По его наводке из Фижеака депортировали сто человек. Сразу после войны Эркюля арестовали и казнили. Подумать только, все это я узнал только теперь! Это можно было расценить не иначе, как знак судьбы. Через две недели мы начали снимать.

В коллективном бессознательном французов период, о котором шла речь в нашем фильме, место темное. Долгое время доминировала официальная точка зрения, сложившаяся, в основном, благодаря усилиям участников Сопротивления — голлистов и коммунистов. Согласно ей, французы — нация в целом — были настроены против оккупантов. Нашлась, правда, кучка предателей; по версии коммунистов, все они были из зажиточных слоев, ведь никто из простых рабочих не мог пойти на сотрудничество с врагами. Голлисты твердили, что это отбросы общества, выродки. В жизни же все оказалось гораздо сложнее, и не мне об этом говорить, потому что это требует серьезного осмысления. Но я думаю, что примерно 95 процентов французов просто выжидали. Кто-то пошел в Сопротивление, а кто-то — в силу разных причин — стал коллаборационистом.

Одну историю, которая подтолкнула меня к созданию «Лакомба Люсьена», рассказал мне Жан-Пьер Мельвиль. Он был активным участником Сопротивления. И вот однажды — должно быть, в 1944 году — он вместе с товарищем ехал поездом из Бордо в Париж. Поезда тогда тянулись целую вечность. С ними в купе ехал молодой человек. Разговорились. Тот поведал им, что горит желанием помочь родине и потому собирается вступить во французский батальон Ваффен-СС, чтобы сражаться с коммунистами на Восточном фронте. Но пока шел поезд, Мельвилю и его товарищу удалось переубедить этого юношу-патриота: позже он присоединился к маки и стал героем. Вот такая простая история. И очень типичная для того времени. Между прочим, Жак Ив Кусто, океанограф, вместе с которым мы работали над фильмом «В мире безмолвия», сражался в Сопротивлении, а его родной брат,

Луи Маль и Берт Ланкастер на съемках фильма «Атлантик-сити»

известный журналист, после окончания войны был арестован и приговорен к смерти по обвинению в коллаборационизме. Он остался в живых лишь благодаря хлопотам брата, который засвидетельствовал, что Пьер-Антуан знал о его деятельности, но не донес.

Один историк, с которым я консультировался во время работы над «Лакомбом», сказал, что в каком-то провинциальном городке в архиве гестапо было обнаружено несколько тысяч писем-доносов. Люди готовы были заложить соседа только за то, что его собака укусила их дочку. Клузо очень точно воссоздал эту ситуацию в своем «Вороне».

— В 1986 году вы вернулись из Америки во Францию. Вам захотелось поставить французский фильм или просто пришло, наконец, время взяться за проект «До свидания, дети»?

— Я очень долго не решался браться за эту вещь, потому что события, о которых там

идет речь, в огромной мере повлияли на всю мою последующую жизнь. То, что произошло в январе 1944 года, пробудило во мне желание работать в кино. Случившееся столь разительно противоречило тому, чему меня прежде учили, что мне стало казаться, будто рушится мир. И мне захотелось пойти наперекор.

Я даже никому об этом не рассказывал. Думать думал, все эти годы воспоминания не отпускали меня, но я ни с кем не мог поделиться своими мыслями. Разве что с братом. Так продолжалось вплоть до 1970 года. То есть четверть века.

Летом 1986 года я вернулся домой вместе с Кэндис[1] и детьми и принялся интенсивно писать какие-то заметки. Хотя уверенности в том, что из них родится нечто определенное, у меня не было.

— Это ведь не только история предательства, но еще и традиционная для французского кино со времен фильма «Ноль за поведение» история закрытого пансиона с откровенным антиклерикальным настроем.

Луи Маль на съемках фильма «До свидания, дети»

— К моему сожалению, большинство зрителей восприняли эту картину как историю дружбы двух мальчиков, француза и еврея. Но, на мой взгляд, там заложено нечто более важное. Для меня это прежде всего портрет ребенка, по характеру близкого герою «Шума в сердце». И для меня очень существенна его эмоциональная связь с матерью. Мать появляется в фильме дважды — в начале, когда они прощаются на вокзале, и в ключевом эпизоде, в ресторане. Я впервые попытался дать точный портрет своей матери.

Кроме того, я рассказал о том, что происходило в этом привилегированном заведении со мной и моим братом. Мы мерзли по ночам, может, и не голодали, но еда все равно была ужасная. Мы жили за толстыми стенами, делая вид, что никакой войны нет. Обдумывая композицию фильма, я решил показать, как война врывается в эту укромную жизнь.

— Фильм вышел на экраны, когда снова стал поднимать голову антисемитизм.

— Да. Я почувствовал негативную реакцию, когда еще только искал деньги на картину. Мне говорили: «Неужели ты опять будешь вспоминать интернат, оккупацию, холокост? Нет, на это денег не дадим». Это обескураживало. Вообще-то мне требовалось совсем немного денег, так что я все равно снимал, по крохам собирая то тут, то там. А когда приступил к монтажу, начался процесс Клауса Барбье, одного из крупнейших военных преступников, бесчинствовавших во Франции во время оккупации. Его выследили в Южной Америке и привезли сюда. Это событие вызвало очень живой отклик, старое всколыхнулось. Речь шла не об отмщении, но о справедливости. И мой фильм вдруг оказался кстати. А за две недели до премьеры Ле Пена угораздило сморозить что-то насчет холокоста, и это вызвало мощный протест.

Когда я слышу или читаю, что большинство французов не знали о судьбе евреев, я не верю: это бесстыдная ложь. Если они и не знали, то только потому, что не хотели знать. Мои родители, например, знали и нам рассказывали. Помню, какой ужас мы испытали, впервые увидев нашитые на одежду желтые звезды.

— Ваш следующий фильм тоже был на историческую тему — о событиях мая 1968 года.

— Я провел несколько месяцев в Индии и в мае вернулся во Францию. Мне сразу бросились в глаза толпы людей на улицах, в основном студенты. На площади Сен-Мишель я что-то неосторожно сказал полицейскому, ему это не понравилось, и, откуда ни возьмись, человек десять набросились на меня и брата с дубинками.

С этого момента я безоговорочно стал на сторону студентов. Как раз в это время меня пригласили в жюри Каннского фестиваля. Я с радостью согласился — давно не видел никакого кино, кроме индийского.

Не помню точно, какого числа в Канн приехала группа режиссеров из Парижа, в том числе Трюффо и Годар. К ним примкнули Лелуш и Клод Берри. Они объявили, что представляют новообразованный Революционный кинокомитет или что-то в этом роде. Сказали, что фестиваль следует закрыть. Мне не терпелось вернуться в Париж, хотя путешествовать было довольно сложно: поезда не ходили, самолеты не летали, бензина не было.

Многие протестовали против закрытия фестиваля. Но неприлично продолжать фестиваль, надевать смокинги и как ни в чем не бывало смотреть кино.

Моя миссия заключалась в том, чтобы сагитировать жюри приостановить работу, — какой же фестиваль без жюри. На нашем заседании Теренс Янг сообщил, что ему позвонили из профсоюза и предложили прекратить работу в жюри. Он должен был повиноваться. Я обрабатывал Монику Витти. Трюффо поговорил с Поланским, который согласился примкнуть к нам, но тут же пожалел об этом, пришлось довольно долго его убеждать. В общем, большинство членов жюри оказались на нашей стороне. Я отправился в фестивальный дворец. Там режиссеры заняли оборону на сцене, пытались отстоять график показов. А Трюффо держал занавес, не позволяя начать демонстрацию фильма. Началась настоящая потасовка. Я вышел на сцену, взял микрофон и провозгласил: «Жюри фестиваля сложило с себя обязанности». Раздались возмущенные крики и аплодисменты. Фестиваль формально закрылся.

Мне, конечно, за это досталось. Я оказался в Канне персоной нон грата. Лавочники и рестораторы пришли в ярость. Прошел слух, что это я самолично распорядился судьбой фестиваля, и когда я зашел в кафе «Блю», меня отказались обслуживать.

Самой примечательной чертой тех майских событий были постоянные митинги. В Киношколе проходил нескончаемый митинг под громким девизом Генеральных Штатов Кино. Каждый предлагал свой проект радикальных преобразований в кинопроизводстве. Речь в основном шла о том, что государство должно курировать производство и прокат. Услыхав об этом, Милош Форман, который приехал тогда в Париж, возмутился: «Да вы с ума сошли. Вы что, хотите установить в кино социалистические порядки? Знаете, к чему это привело в Чехословакии? Это же катастрофа». Словом, это была великая, зажигательная, утопическая забава.

Я ни на минуту не допускал, что это ребячество перерастет в настоящую революцию. Помню, мы с Пьером Кастом[2] были на митинге, и кто-то с трибуны — кажется, это был Шаброль — защищал очередной проект переустройства кино. Вдруг на него яростно набросились, называя «мандарином», а все наше поколение — «буржуазными синеастами». Мы почувствовали себя глубоко оскорбленными.

— У вас не возникло желания заснять эти события на пленку, чтобы на основе документальной ленты поставить потом игровую картину?

— Я досыта наснимался в Индии, а в Париже в ту пору снимали на каждом шагу. Так что мне тут уже нечего было делать.

Но вернемся к «Детям», в конец 80-х. Я был в эйфории от успеха фильма. А успех здорово выбивает из колеи. Когда случается провал, сразу же берешься за дело, чтобы отыграться. Со мной, во всяком случае, всегда происходит именно так.

Мне пришло в голову, что я снова должен обратиться к собственной памяти, только на этот раз сотворить с ее помощью комедию. Мне захотелось сделать ансамблевый фильм, создать групповой портрет, например, семейный. На ум пришел «Вишневый сад». Только действие должно было перенестись в 60-е годы. Потом показалось забавным поместить эту историю в контекст майских событий 1968 года.

Это уточнение возникло не случайно. Я начал подумывать о «Милу» весной 1988 года, когда во французской печати шумно отмечался двадцатилетний юбилей «веселого мая». Ветераны движения с энтузиазмом вспоминали те дни. То было время их юности, и ностальгия в речах нынешних респектабельных чиновников, политиков и держателей рекламы казалась вполне естественной. Мне же эти события помнились совершенно иначе.

После слишком долгого пребывания в прошлом, я был счастлив поставить, наконец, фильм из современной жизни — «Ущерб» по роману Джозефины Харт. Хотя и в нем видны следы моих постоянных размышлений. Здесь я пытался использовать свои наблюдения над английским характером. Между нашими странами всего сорок минут пути, но наши культурные различия невероятно велики, даже в сегодняшней Европе без границ.

— Мы подобрались к концу путешествия по вашему творческому пути. Не желаете ли сказать какое-то заключительное слово?

— Мне всегда претили высокопарные заявления, особенно в напечатанном виде. Но мне кажется неоспоримым, что художнику крайне важно создать собственный мир, отличающийся неким стилевым единством, единством его ви́дения. Это не мешает мне восхищаться теми, кто находится в вечном поиске, кто не боится отказаться от удачно найденного однажды или наработанного.

Я всегда открыт для нового. Один французский критик сказал мне: «Когда я иду смотреть твой новый фильм, то чувствую

себя не в своей тарелке — кто знает, что ты на этот раз выкинешь». Мне всегда кажется, что я повторяюсь, поэтому я пытаюсь преодолеть искушение вновь и вновь возвращаться к тому, что уже делал.

В начале пути я чувствовал огромный энтузиазм — возможно, потому, что кино во Франции было тогда фантастически популярным. В 60-е годы мы, молодые режиссеры, были культурными героями нации, «Хиросима, любовь моя», «400 ударов», «Любовники» становились событиями громадной значимости. Теперь же благодаря телевидению и невероятному перенасыщению образами это уже не может повториться. Кино стало — не хочу сказать устаревшим, но каким-то маргинальным.

Мы живем в условиях культуры «одноразового использования». Появляются фильмы, которые вызывают резонанс, приносят прибыль, получают уйму призов, а через пару месяцев уходят в забвение. Но ведь мы, режиссеры, и не работаем для вечности. Наш материал недолговечен. Пленка выцветает. Лет через двести все наше наследие превратится в пыль.

— А если бы вам предложили назвать три ваших фильма, которым обеспечат специальное хранение на долгие века?

— Это не мне решать. Лучше я назову те фильмы, которые люблю больше других.

Из ранних это, конечно, «Зази в метро» и «Время жить и время умирать». Из фильмов 70-х я выделил бы «Лакомб Люсьен». Хотя «Шум в сердце» мне нравится больше, но «Лакомб», наверное, значительнее. А из последнего десятилетия я назову «До свидания, дети».

Судя по всему, мои фильмы отражают мои представления и мои настроения на каждом новом этапе. Я по-прежнему нахожусь под обаянием кинематографа. Проработав так долго, я обнаруживаю в кино все новые и новые возможности. И чем дольше я живу, тем меньше доверяю идеям, тем больше верю в чувства.

Беседу вел Филип Френч

Фрагменты из книги: Malle on Malle.
Edited by Philip French. L. 1993.
Перевод с английского Н.Цыркун

«До свидания, дети». Гаспар Манесс — Жюльен

[1] Кэндис Берген — жена Луи Маля, актриса. — *Прим. переводчика.*

[2] Пьер Каст — кинокритик и режиссер-документалист. — *Прим. переводчика.*

Луи Маль: «Подобное приключение как раз по мне»

«Ваня с 42-й улицы». Джулиан Мур — Елена Андреевна, Джордж Гейнс — Серебряков

Вначале была мечта Уоллеса Шона сыграть дядю Ваню. Он поделился ею с Андре Грегори, который не стал откладывать дело в долгий ящик, а, призвав единомышленников, приступил к репетициям. Шел 1989 год.

Они намеревались поставить «камерного Чехова» в том смысле, который вкладывают в понятие «камерная музыка». Спектакль предназначался не широкому зрителю, а горстке друзей. Однако вскоре слух о нем прошел по всему Нью-Йорку. Достиг он и нескольких кинорежиссеров, которые пришли полюбопытствовать. Среди них оказались Майк Николс, Роберт Олтмен и, разумеется, я. Не припоминаю, чтобы где-нибудь еще публика располагалась так близко к актерам. Во втором акте мы даже сидели вместе с ними за тем самым огромным столом, который потом лицезрели кинозрители. Казалось, протяни руку и коснешься исполнителей...

Не сомневаюсь, что у Андре Грегори и Уоллеса Шона изначально существовала идея заснять спектакль. Их театральное действо, если можно так выразиться, вожделело камеры. Да они и напрямик предложили Олтме-

ну снять фильм. А потом — мне. Признаться, поначалу я не слишком загорелся. Но потом подумал: отчего бы не пообедать с дядей Ваней на 42-й улице? Подобное приключение как раз по мне. Короче, я согласился. Продюсеры поставили условие: уложиться в полмесяца. За полтора месяца до начала съемок труппа собралась, чтобы заново сыграться. Умерла актриса, которая все эти годы играла няньку. Заменить ее согласилась ее лучшая подруга.

Мне не хотелось адаптировать пьесу, что в свое время сделал Андрей Кончаловский. Мне казалось правильнее начать фильм прямо среди нью-йоркского бедлама, следуя с камерой за исполнителями, которые, словно воры, крадутся в заброшенное здание, чтобы там включиться в действие. Я стремился к тому, чтобы фильм выглядел документальным, как жизненно достоверная чеховская пьеса.

Мы настолько уже привыкли к уставшим и вялым Ваням, у которых моральных сил достает лишь на короткую вспышку в третьем акте, что трактовка образа Уоллесом Шоном поначалу ошарашивает. Он играет на нерве, гротескно. Его Ваня постоянно взвинчен, агрессивен. Но я пришел к выводу, что это самая своеобразная и выпуклая трактовка характера из всех, что мне приходилось видеть.

Да и в остальных актерах меня поразил тот же бурный темперамент. В постановке Грегори чеховские герои сетуют на свои беды, не покоряясь судьбе, а с заражающей страстностью. Ее я решил непременно сохранить в своем фильме. Показать людей, кричащих «Пропала жизнь!» с напряжением в тысячи вольт. Во время репетиций спектакль длился два часа двадцать минут. Фильм продолжается чуть меньше двух часов. Я ничего не сократил, но присутствие камеры еще больше сгустило действие. При этом лица актеров становились столь страстными, что достаточно было показать их крупным планом, чтобы выразить суть происходящего. Да и вообще, есть ли что интереснее человеческого лица? Как в кино, так и в жизни.

Записал Пьер Мюра

«Télérama», 1995, 21—27 janvier
Перевод А.Давыдова

О фильме также см.: В а й л ь П. Дядя Ваня, сцены из нью-йоркской жизни. — «Искусство кино», 1995, № 3.

«Ваня с 42-й улицы». Уоллес Шон — дядя Ваня (в центре)

Ваня с 42-й улицы (Vanya 42-e rue)
По пьесе А.П.Чехова «Дядя Ваня» и спектаклю «Ваня» в постановке Андре Грегори.
Автор сценария Дэвид Мамет.
Режиссер Луи Маль. Оператор Деклан Куин.
Художник Эжен Ли. Композитор Джошуа Редман.
В ролях: Уолес Шон, Джулиан Мур, Ларри Пайн, Джерри Майер, Брук Смит, Джордж Гейнс и другие. 1994.

Риволи, 12 — Поварская, 20[1]

Анатолий Васильев — Зара Абдуллаева

Зара Абдуллаева. Сто раз виденная на сцене (причем в очень разных, оспаривающих друг друга спектаклях), чеховская пьеса в этом, отнюдь не радикальном, варианте (Грегори всего лишь отказался от декораций и костюмов, от славянского или псевдославянского антуража) действует неожиданно сильно. Неужели все дело в подсознательной отзывчивости на неопошленный психологический театр, совсем не пахнущий нафталином? На забытый в нашем пространстве способ актерского существования, который восхищает нас в лучших американских фильмах? Но как все-таки не хочется ощущать себя ни Фирсом, сожалевшим в начале века о забытом способе сушения вишни, ни тем более Епиходовым с его «За границей все давно уже в полной комплекции».

Анатолий Васильев. Меня в данном случае интересует только одна проблема. Она мне кажется и важной, и чудовищной одновременно: русская театральная культура возвращается к нам из Европы и Америки. Через моря и океаны. А ведь у нас все это было еще в 70-е годы. Было, но сплыло. То, что есть в фильме Маля, снявшего спектакль Грегори, я помню по спектаклям Товстоногова, Ефремова, Эфроса. Теперь мы пребываем в театральной пустыне, хотя для поддержания иллюзии жизни нашего театра после его смерти раздаются хрустальные глобусы и прочие сувениры. Видимо, на память о беспамятстве. Но теперь мы ведь и живем в чужой Москве...

З.Абдуллаева. Вы были председателем жюри на фестивале с двусмысленным названием «Киношок» и должны были, судя по всему, испытать профессиональный шок от современного кино. Я не преувеличиваю?

А.Васильев. Я там совершил одну, правда, сокрушительную ошибку, посмотрев както ночью «Список Шиндлера». После этого вернуться к конкурсной программе было довольно трудно. Лучше не знать. Сравнения отягощают.

З.Абдуллаева. Вы наносите удар по многим нашим критикам и кинорежиссерам, для которых Спилберг — всего лишь грубый соцреалист.

А.Васильев. Но соцреализм — это искусство, которое еще надо суметь сделать. Что же касается предмета нашего разговора — происходит невероятное: и Станиславский становится нам внятным из чужих рук.

З.Абдуллаева. Перефразируя Булгакова, можно было бы сказать, что телом он с нами, а душой в «Калькутте».

А.Васильев. При этом ни в Америке, ни в Европе Станиславский, по существу, не известен. Несмотря на горделивую самооценку тамошних театральных деятелей, будто бы приобщившихся к русской театральной системе. Но знание Станиславского ограничено там уровнем нашей начальной школы. Хотя вообще-то их тяга к познанию, ежедневному и неутомимому, поражает. Парадокс состоит в том, что даже адаптированный, поверхностный подход к Станиславскому дает в их спектаклях и фильмах — в частности, в «Дяде Ване с 42-й улицы», который Грегори репетировал долго, — знакомый нам уже только по воспоминаниям результат. Я смотрел этот фильм прежде всего как профессионал, как театральный человек, понимая, что Грегори поставил Чехова исключительно этюдным методом. Я даже думаю, что актеров Грегори Луи Маль поставил в более выигрышное для них положение, снимая в основном на крупных и средних планах. У него, если я не ошибаюсь, всего

четыре общих плана. И именно здесь мне ясно, что актеры не так хороши — с театральной точки зрения, конечно.

З.Абдуллаева. Мне кажется, ваш упрек в большей степени относится к Грегори. Не исключено также, что восприятие фильма и спектакля не совпадают, не могут быть идентичными. Устанавливая камеру в разных — по отношению к актерам — точках, Маль как бы кадрирует, вырезает мизансцены. Предпочитая крупные и средние планы, то есть приближая к нам актеров, усиливает контакт экрана с публикой, «сцены и зала». Кроме того, микшированный джазовый фон придает этому тщательно отрепетированному спектаклю импровизационное начало. Мне даже показалось, что именно на крупных планах Маль нагнетает динамику внутреннего действия этого спектакля.

А.Васильев. Я смотрел фильм в Париже с директором Экспериментальной академии театра Мишель Кокоссовски. И ей было интересно совсем не то, что мне. Она как бы следила за историей, за экранизированной «новеллой». Но больше всего, я думаю, на нее действовала та сердечность, мягкость, несуетливая подробность актерского существования, которые в лучшие времена были присущи русскому театру.

Итак, рядом со мной сидела Мишель и плакала. А я был жестокосерден. Конечно, то, что происходило на экране, я не мог воспринимать как «акт человеческой жизни». Для меня — русского режиссера, сидящего в зале парижского киноцентра, — все это повседневная жизнь и банальные профессиональные мучения, которым должен быть положен предел. Что я и сделал, может быть, лет семь назад. Тогда я перестал заниматься психологией человеческих отношений. И почувствовал, что избавился от старения. От распада тела, смерти души. Вот почему я был жестокосерден. И одновременно я испытывал сильнейшее переживание, ощущал себя оскорбленным, понимая, что отечественные ценности, данные и в знаках театра, и в его науке, и в глубинах душевного переживания, преображены и существуют не в русской душе, а в европейской. Или в американской. Это больно. Больно смотреть на экран и чувствовать себя по-настоящему обворованным. Этот просмотр закончился моей немотой. Я молчал и ничего не мог с собой поделать...

З.Абдуллаева. Понятно, чем владеют американские актеры, которыми очарован французский режиссер (иначе зачем ему снимать чужой спектакль?). А что вы думаете о французских актерах, с которыми здесь вы работали над Чеховым, в Париже — над «Маскарадом»?

А.Васильев. Со всеми «звездами» «Комеди Франсез» и с молодыми французскими актерами, моими учениками, я всегда придерживался очень простой тактики: репетировать так же, говорить на том же языке, что и в моем театре, обращать их в ту веру, которую я здесь исповедую.

З.Абдуллаева. Но наверняка у вас возникали конфликты, связанные с разной методикой работы. Кроме того, они — чужие и, видимо, не так вам преданы, как актеры Школы драматического искусства.

А.Васильев. Наоборот. Я думаю, мне легче работать с европейскими актерами. Несмотря на то, что мой театр называется Школой и своих актеров я воспитываю, что называется, от яйца.

З.Абдуллаева. В чем же состоит легкость?

А.Васильев. Мы — варварская цивилизация. Это наша тяжесть, наша гравитация. С европейскими актерами все иначе. После «Маскарада», мне кажется, я снискал у французов реальный успех. Молодая актриса Валери Древиль, сыгравшая Нину, в сезон премьеры «Маскарада» получила глав-

«Ваня с 42-й улицы». Джулиан Мур — Елена Андреевна, Брук Смит — Соня

ный приз за актерскую работу. И стала «звездой» французской сцены. Она ушла из «Комеди Франсез» и теперь работает с лучшими французскими режиссерами в разных театрах. Надо сказать, что французский актер вообще чурается нефранцузских режиссеров и, может быть, в особенности русских. Но после «Маскарада» я приобрел в Париже громадное число друзей — творческих, разумеется. И Валери Древиль всякий раз, когда завершает очередной цикл своих представлений, приезжает в Москву на повседневный тренинг.

З.Абдуллаева. Как вы определили бы доминанту французского актера, независимо от школы, амплуа и т.д.? Мне хотелось бы, если это возможно, услышать ваше понимание их природной органики до того, как перед ними «поставлена режиссерская задача».

А.Васильев. Проблема европейского артиста — и французского в том числе — заключается в тотальном реализме. Все, что касается предрасположенности к абстрактному мышлению, им чуждо. Я имею в виду в практической работе. Конечно, они склонны к рассуждениям на какие-то философские отвлеченные темы, но это никак не выражается в их сценическом существовании. Русский актер, я убежден, тоже преимущественно реалист. Я даже сказал бы чувствительный реалист — и в этом его несчастье. Но я никогда не думал, что европейский актер-реалист гораздо круче русского реалиста. Реализм французского актера не метафизичен, не странен, а сух и заземлен. Вместе с тем, если дать ему сноровку в отношении более глубокого практического мышления, если обучить его методике, с помощью которой он овладеет метафизическим измерением роли (а я как раз стараюсь практиковать в этом направлении), то можно привести его к искомому результату. Если, конечно, режиссер не дурак, не хам, если он может быть настойчивым.

Я работал с актером фантастического дарования — Жан-Люком Буте, который сыграл Арбенина. Но поначалу на эту роль я никого не мог найти в труппе. Хотя французы предоставили мне исключительные возможности для выбора. Я беседовал с каждым актером, а не только смотрел спектакли, потому что в спектакле трудно увидеть актера, там он «упакован». Поэтому я разговаривал. О роли, о жизни, обо всем. Общался — и не находил. Тогда администратор театра сказал мне о Буте. Актере, режиссере и... калеке, переболевшем раком позвоночника. Болезнь остановили, но он ходил с палочкой на деревянных, как у марионетки, ногах. Я посмотрел Буте в «Отце» Стриндберга и был поражен его мощью. У него такой тип обаяния, что невозможно избежать его плена. Я предложил ему роль, он согласился. С условием, что будет отсутствовать первые две недели репетиций, поскольку играет спектакль в Лионе. Но эти первые недели были для меня тяжелейшими. Ведь я должен был передать знания о себе, о пьесе. Идет время, атмосфера накаляется, а режиссер как будто не говорит ничего дельного, ничего, чем можно было бы воспользоваться. Это взвинченное напряжение усиливается — появляется Буте. Я вижу: он накачан актерами, он внутренне протестует. Но несмотря на это он пытается понять, чего я добиваюсь! Я — в отчаянии. Последние годы в Москве я не ставил спектакли, а педагогика — дело разрушительное для режиссера, мне надо было преодолеть еще и эту парализующую, собственную тяжесть. Буте чувствовал, что со мной что-то неладно, что-то происходит. Я уверен, что он понимал и то, что я говорю, и то, как я понимаю театр. Но то, как я говорю, остается невнятным. Либо я не могу, либо переводчик буксует, либо он не в силах понять. И вдруг он стал требовать: «Повторите еще раз!» Вот этого никогда не сделает русский артист. «Анатолий, непонятно, доскажите вашу мысль!» Я понимал, что может произойти взрыв, который неизвестно чем закончится. С другой стороны, вся эта ужасная ситуация заставляла меня мобилизовать реакцию и начать... охотиться. В какой-то момент он спокойно сказал: «Я все понял». На следующий день он стал фантастически репетировать.

З.Абдуллаева. Может быть, его ущербность, его болезнь заставляла быть столь внимательным, настойчивым...

А.Васильев. Нет, так было с каждым. Молодая Древиль лишена ущербности.

З.Абдуллаева. А почему вы уверены, что русский актер в сложной ситуации никогда не задаст вопроса, не станет добиваться от режиссера освободительной для него ясности?

А.Васильев. Потому что русский актер, в отличие от европейского, не приходит к режиссеру. У нас режиссер сам идет к актеру. Поэтому актер не несет ни эстетическую, ни личностную, ни какую-либо иную ответственность за спектакль.

З.Абдуллаева. И все такие? Вы начинали во МХАТе.

А.Васильев. Старики не в счет. Это совершенно другое дело. С остальными происходит именно так, как я говорю. А вот что делает Валери Древиль, назначенная на роль Нины. Узнав, что до репетиций в Париже я начинаю семинар по «Маскараду» в Брюс-

селе, она туда приезжает (хотя ее никто не приглашал) и все записывает с тщанием.

З.Абдуллаева. Я хочу понять, где, исходя из вашего опыта, пролегает непреодолимая граница между русским и французским артистом. Что в принципе каждый из них не может сделать, какой бы методикой его ни накачивали?

А.Васильев. Дело в том, что европеец — атеист. И это для европейского артиста то, что вы называете непреодолимостью. Француз — гуманист, и оценка французским актером любой темы, любой роли, любого произведения всегда моральна. Французский актер не может объективизировать персонаж в его данности, поставить его вне морали. Все, что связано с религиозным значением, метафизикой роли, для него представляет исключительную сложность, потому что жизнь иного мира ему практически не знакома. Так сказывается наследие рационализма, французской философии, которая и для нынешнего поколения отнюдь не пустой звук.

Но я могу в связи с французскими актерами рассказать и комичный эпизод. Я предложил художнику для сцены бала в «Маскараде», для бал-маскарада, идею: полные белые маски и костюмы на обнаженном теле, то есть пластическое решение «обнаженной фигуры». Так были сделаны эскизы. Мы сдали их совету театра. В начале сезона собираются так называемые фигурантки — массовка, которую я уже отобрал, — и, увидев эскизы, устраивают демонстрацию. Отказываются играть, понимая, что в этой сцене-балете в зависимости от движения костюм распахнется... Администратор требует от меня решения. Я отказываюсь изменить эскизы. Французские молодые актрисы убеждают — и с какой спесью, вы себе не представляете, — что не будут со сцены «Комеди Франсез» показывать «треугольник». Они выступали в защиту морали и гуманизма! Они отстаивали честь французской актрисы, которая выходит на сцену академического театра.

Все обошлось, поскольку театр не успел подписать со мной контракт. Поэтому у меня было право заменить фигуранток. Но в театре разорвалась бомба — они были отобраны, с ними были проведены переговоры! Я был неумолим и отказался с ними что-либо обсуждать. На следующий день пришли танцовщицы — что было правильно, исходя из замысла спектакля. Я их предупредил: «Медам, вы танцуете обнаженными. Кто не хочет, может уйти». Из восьмидесяти человек остались сорок. Они прошли конкурс, и мы получили десять необходимых актрис.

С европейскими артистами невозможны ни грубое слово, ни резкая оценка — только мягкие, интеллигентные, ни к чему не обязывающие отношения. Так — с молодыми, которые отличаются от «звезд». Эти — бойцы, те — просто так, дети. Я вел мастер-класс с молодыми актерами в Швейцарии, и педагогика была жесткой, так как я должен был дать четыре открытых урока. Как только я начинал покрикивать, они писались и просили отпустить их в туалет. Очень нежные создания. Французы покрепче будут. Так вот, некоторые от усталости стали ложиться на пол. Я их освободил. Они возмутились: «Вы не имеете права». Я был непреклонен: «Может быть, вы имеете право работать, но не у меня». Но когда нескольких актеров я не поставил на открытый урок, они устроили точно такую же демонстрацию, как и фигурантки в «Комеди Франсез».

З.Абдуллаева. А ваша методика чем-то отличается, когда вы даете открытые уроки, ставите отрывки или спектакли?

А.Васильев. Абсолютно ничем. В последние годы, уйдя от импровизации, методом которой были поставлены «Шесть персонажей...» Пиранделло, я работаю в очень строгой методике.

З.Абдуллаева. Вы даете актерам жесткий рисунок?

А.Васильев. Строжайший внутренний рисунок.

З.Абдуллаева. Вы никогда не показываете — следовательно, они должны из ваших слов вылепить внутреннюю форму.

А.Васильев. Когда она готова, я выхожу на мизансцены и делаю внешнюю форму, которую они должны скопировать или, точнее, повторить. Вся работа делится на два этапа: сначала все внутри, потом все снаружи.

З.Абдуллаева. Таким образом, актер, абсолютно вам доверяясь, лишается собственной инициативы?

А.Васильев. Они поначалу имеют собственное видение роли, которое я корректирую. В результате они лишаются своего видения. Если говорить очень резко, чтобы было ясно: сначала актеры имеют собственный образ, с которым и начинается манипуляция. Не обман, а работа. Этот образ реконструируется, и в финале возникает тот, который заказан от режиссера.

[1] Адреса «Комеди Франсез» и Школы драматического искусства — театра Анатолия Васильева.

Анатолий Васильев

Дневник (парижского) режиссера

Премьера «Маскарада» в постановке Анатолия Васильева состоялась в «Комеди Франсез» 25 мая 1992 года.

Редакция публикует текст, сохраняя все особенности оригинала.

17 марта — 14 апреля
Из летних впечатлений

Посмотри, какая мразь,
Критик вышел прогуляться,
как фурункул между шеей
и последующей ареной туловища и яйцов.
Имя критику Оренов.
Возраст критика младой,
в смысле, молод сей был критик
да удал, как в наши лета
он из рыжих кучеров
восходил как враг народа для
брошюры «Фрак народа» на народный
на Покров.

Июль 95-го

Вы спросите, конечно,
при чем здесь критик Оренов,
да ни при чем, для настроения.

Март

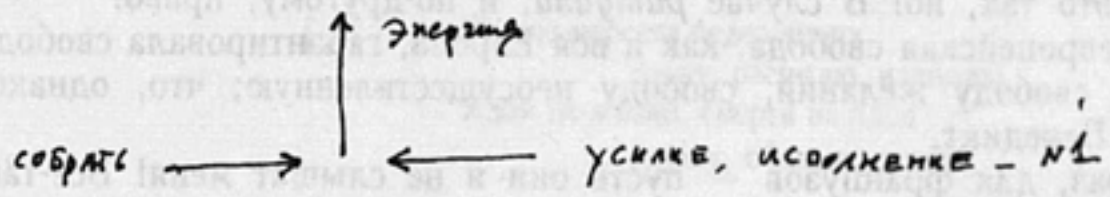
Бенедикт Ардиле. Мой ассистент. По-русски, как по-французски, если выспалась, я ей — Бенедикт, все смеются, надо через «э» — Бэнэдикт, еще смешнее.

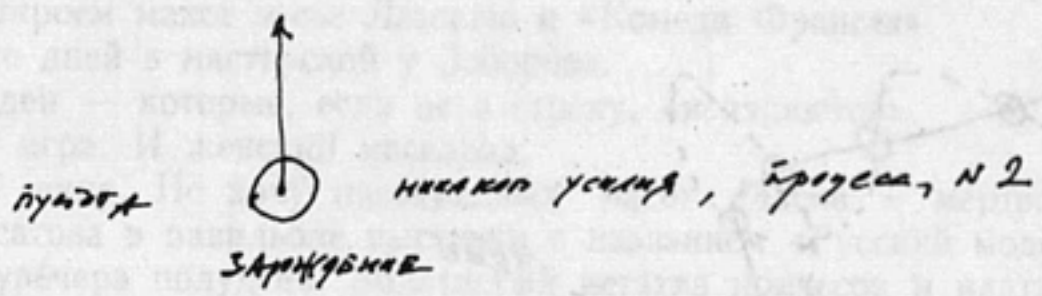
Говорил в перерыве с Бенедикт вот о чем.

Французские актеры идут от «он» к «я», а русские от «я» к «он», — сказала Бенедикт, что поняла она это в Москве на моих репетициях и когда сама стала практиковать (в Театре Красной Армии).

— Что такое энергия: я привыкла, что энергия (она показала, как актер собирает энергию) — усилие, но, когда я сидела на ваших репетициях, я увидела что-то другое, но что?

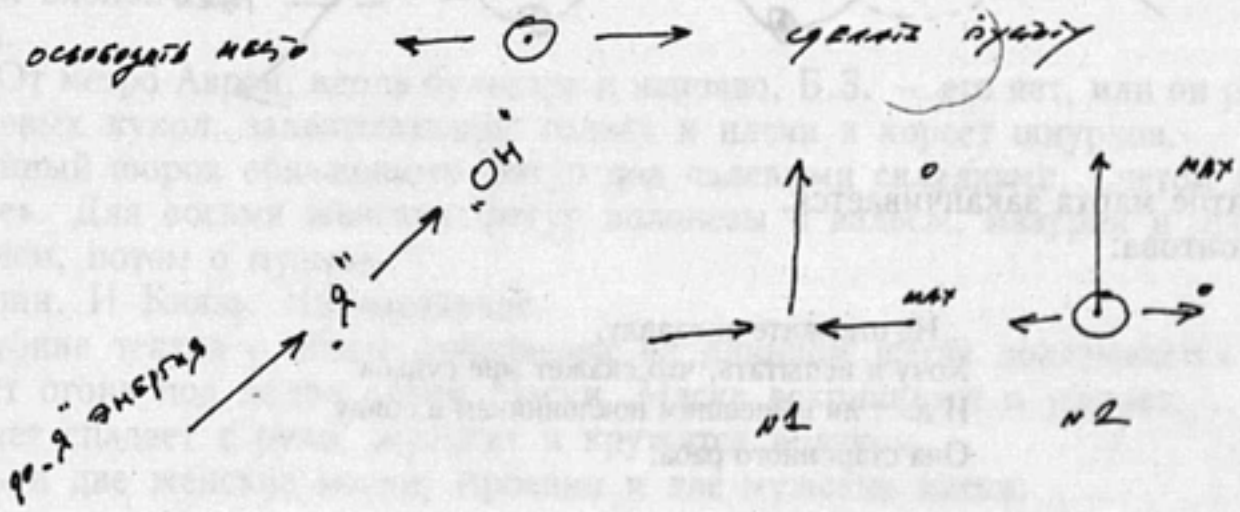
Я нарисовал схему, так и так, смотри:





Бенедикт сказала, что еще до «я» энергия, как бы до «я».

На самом деле до «я»!

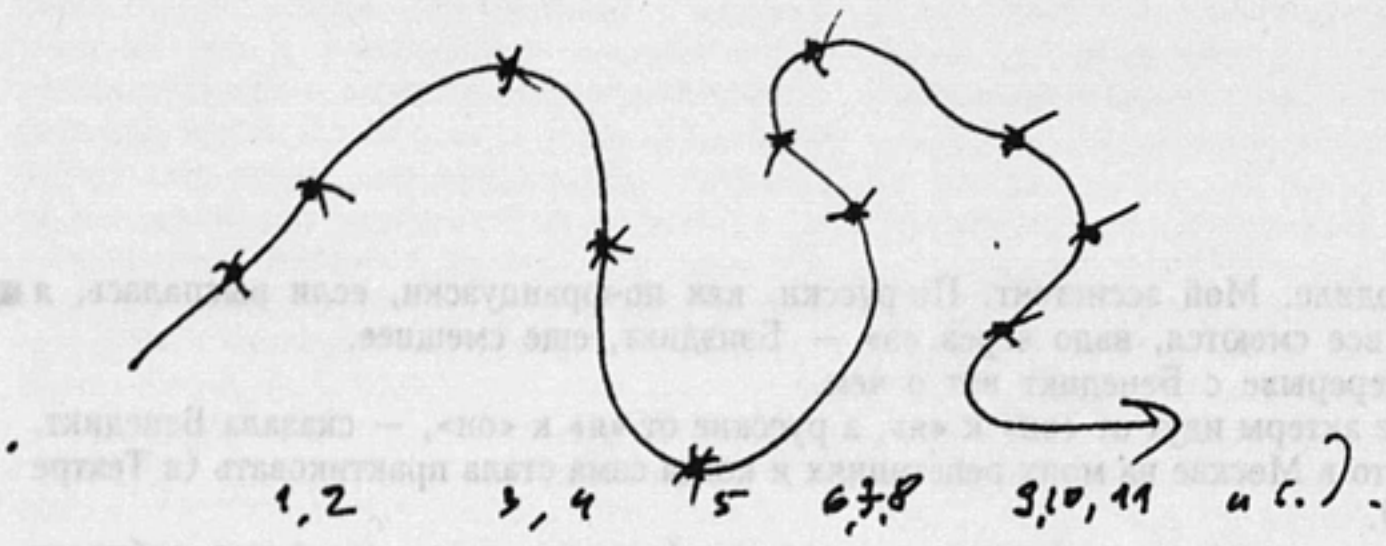


Эти рисунки касаются, Бенедикт, чувства, как оно возрастает, прибывает в первом и втором случаях.

Европейский театр, разумеется, другой, нежели русский, он противоположный. Как противоположны друг другу эти два значения: *исполнение и процесс*.

Бенедикт говорила, что может быть и другой принцип свободы, что свобода для западного человека что-то другое. Свобода для русского человека — это желание! Как она точно сказала, именно что желание — уже свобода.

И вот европейский актер свободен, если ему дать все эти «точки свободы», по которым он необходимо должен пройти. И тогда он освободится:



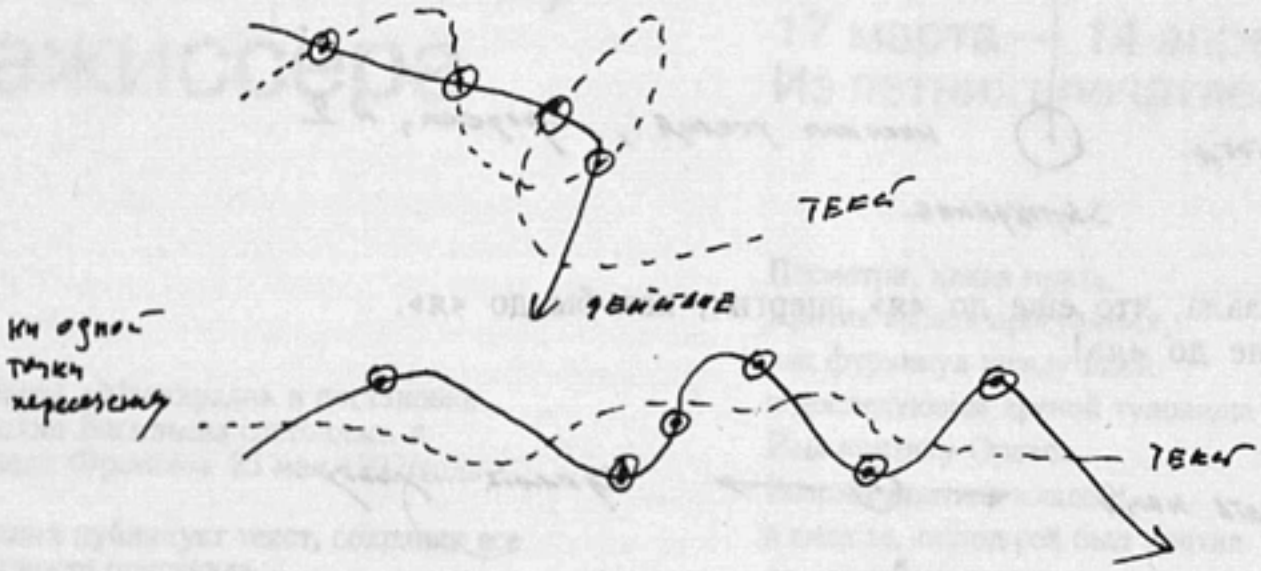
Эта видимость европейской свободы и есть сама свобода по-европейски. Коли все точки назвать и организовать, заставить пройти, то и обретает человек свободу.

Да, это точно, это так, но! В случае *ритуала*, и по-другому, право!

Прости, убогая европейская свобода, как и вся Европа, гарантировала свободу полную и реальную, но не свободу желаний, свободу неосуществленную; что, однако, лучше, свободнее? Вопрос, Бенедикт.

Все-таки, еще раз, для французов — пусть они и не слышат меня! Все-таки...

Вот взаимоотношения текста и действия:



Семнадцатое марта заканчивается.

Из Лермонтова:

...Не откажите инвалиду,
Хочу я испытать, что скажет мне судьба
И даст ли нынешним поклонникам в обиду
Она старинного раба!

К моим репетициям, из Новалиса: «Артист покоится на человеке, как статуя на своем пьедестале».

18-го 1992

Если драму «Маскарад» играть со скоростью 38 строк текста за 2 мин., тогда возможно положить действие в 3 часа и 10 мин.

Из советов Арбенина. «Вам надо испытать, ощупать беспристрастно свои способности и душу: по частям их разобрать».

Утром

Над мостом, за — мостом, вдоль воды, поперек — солнце. Я, если бы новый, прежний, вышел бы вон — на воду. Радоваться чтоб!

Ночь на 20 марта

Завтра пятница. Прошла третья неделя, и — проходит уже. Сегодня встреча с Жан-Люком Буте непростая и не уверен, что к чему-нибудь пришедшая. Все так же актеры «Французского Художественного» будут спрашивать, что мы делаем. А что, это вопрос! Коли во всех частях света задают! Это вопрос. Вот же что я делаю: часто вспоминаю Анатолия Эфроса, практически — он был моим восторгом, идеалом, учителем, товарищем, противником.

Никто больше в театре не сделал, чем А.Эфрос для театра. Не для людей, хотя в Бронную по вечерам нельзя было прорваться, а прежде в Ленком нельзя, — для людей меньше, чем для театра. И я говорю, Эфроса бы вам спрашивать, почему я, а не Анатолий Васильевич, неправильная жизнь!

Из Новалиса: «Дьявол и Бог есть крайности, от которых рождается человек. Дьявол есть сила разрушающая, Бог — творящая... »

Еще. В подтверждение методы: «Мир — это сумма прошлого и того, что отдельно от нас».

В Париже, 22 сентября

Стихи на костюм Нины к IX картине.

Келью корсета бедер твоих
сорву, распилю, изломаю,
Ядом не-жизни, смерти не-плод
вкушу, обовью, сорву!

Ночь на 23-е

Завтра откроем макет м-сье Лассалю и «Комеди Франсез».

Несколько дней в мастерской у Заборова.

Всякие идеи — которые, если не в строку, «испаряются».

Мужская игра. И женский маскарад.

Маска — лицо. Не хочу маскерадных! масок. Маска — мертвое лицо. «Реквием» Борисова-Мусатова в павильоне выставки с названием «Русский модерн». «Реквием» — негатив. Полувéчера полудень. Золотистый негатив причесок и платьев, и неподвижные копии масок-лиц.

Пусть играют музыканты траурный реквием!

Одна черная мужская фигура. Фавна. Черный фавн. Танцующий гуттаперчевый шоколад негра в металлическом корсете фаллоса с венком из красных георгинов на голове. Свирели и виолончели.

Арфа.

Вот. От метро Аврон, вдоль бульвара и направо, Б.З. — его нет, или он рисует. Маски гуттаперчевых кукол, захватывающие голову и плечи в корсет шнурков.

Мышиный шорох обнаженных фигур под палевыми складками. Счетом восемь, как в «Реквиеме». Для восьми женских фигур полонезы и вальсы, мазурки и променады.

Впрочем, потом о музыке.

Арбенин. И Князь. На маскараде.

В глубине театра с огнем фейерверка на длинном шесте показывается Карлик. Он засовывает огонь под подол одной Маски. Маска вскрикивает и убегает.

Браслет спадает с руки, жужжит и кружится волчком.

Князь и две женские маски, Арбенин и две мужские маски.

Мрачная симметрия.

Прекрасная ремарка. «Выход второй. (Одно домино подходит и останавливается, Князь стоит в задумчивости.)» Из монолога и сцены: К н я з ь. Но вот идет одна... дай, господи! (*Одна маска отделяется и, ударив его по плечу.*) М а с к а. Я знаю... тебя!

Замечание: в сцене с Князем женскую Маску должна играть Нина (но не Баронесса). Две Баронессы.

В финале сцены — великолепный заключительный момент королевского маскерада в доме у Энгельгардта.

Черные очки-пенсне. Ультрамариновые, огненные, желтые венки волос персонажей и лысые головы гуттаперчевых масок в округлых глазах и дырках рта.

«— Глупец! Где посох твой дорожный?»

Дорожный вид Неизвестного. Дорожный вид и последней сцены, десятой. В дорогу собрался Арбенин, свеча в руках, стены ада высвечивает его ладья-портал, в дорогу беспокойной совести и невыплаченной чести уходит Князь, вернется ли князем, в «дорогу дорожную» выйдет и он, никому Неизвестный.

«— Я говорил тебе, что ты жесток».

О макете.

Идея креста. И другая — идея театра «Комеди Франсез». Ложи правая и левая продолжались и на сцене — двор и сад — заканчивались они колоннами (от И.Попова предложение). Театр и крест соединились.

Ночь на 24-е

Утром была макетная защита. Б.Заборов, И.Попов, также я — в парадной зале, в окружении великих французов с групповых портретов, вместе с мраморным бюстом Вольтера и актрисой Жанной Самари кисти Ренуара, представляли «Маскарад».

Ночь на 25-е

Сделали выгородку на сцене и прирезку. Был первый шумный день! Теперь есть и композитор — это Камиль Ч. (недавний москвич, давно парижанин). Завтра — первая (вторая) встреча с Жан-Люком Буте и Катрин Сальвья, и другими актерами, завтра приезжает Андрей Маркович, что переводит «Маскарад».

О «Маскараде».

Цензор — Ольдекоп.

8 ноября 1835 года

«Не знаю, может ли пройти пьеса даже с изменениями, в особенности сцена, когда Арбенин кидает карты в лицо князю; должна быть совершенно изменена».

«В новом издании (ред. 36 г.) мы находим те же неприличные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардтов, те же дерзости...»

Из Лермонтова.

Что люди? что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут...

Из Ольдекопа.

«Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли вводить их у нас. Дамские моды, употребляемые в Париже, переняты у нас; это невинно, но перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени».

В Москве в 1853 г., 21 января, поставлен сокращенный текст, в роли Нины — актриса Васильева.

Из режиссерского (от января) журнала: 1) по бутафорской части — посреди сцены ломберный стол, на нем мелки, щетки, так как играют в банк, 16-ти игрокам по колоде карт, для двух — машинки с деньгами, кошельки с золотом и свертки золотых монет. В углах канделябры зажженные.

В театре Корша 10 ноября 1888 г. с Арбениным (А.Ленским) состоялась вторая постановка «Маскарада», в роли Нины — актриса Рыбчинская.

Моя мама, урожденная Рябчинская А.Д.

3 февраля 1901 года

Театральная афиша маскарада.

«Ночь в мире декаданса. Программа:

2. Сжальтесь над моей бедной, рыдающей душой; ромалический дуэт. 3. Великое безликое никто; романсолическая поэма. 4.Принцесса Мечта и принц Фантазия; отрывки из совершенно неизвестной пьесы. 5. Два леопарда; любовный дуэт (в рупоры) с аккомпанементом оркестра. 7. Хор болотных обитателей; из неоконченной новой оперы будущего,

исп. смешанный хор. 9. Лирипиппиум; новый танец, муз. Венценто Стуккини. 11. Сны; меломимика, ч. 2-я : Забава демонов. Безмолвно, неподвижно демоны сидят и смотрят, как пред ними красавица, дочь Сатаны, танцует.

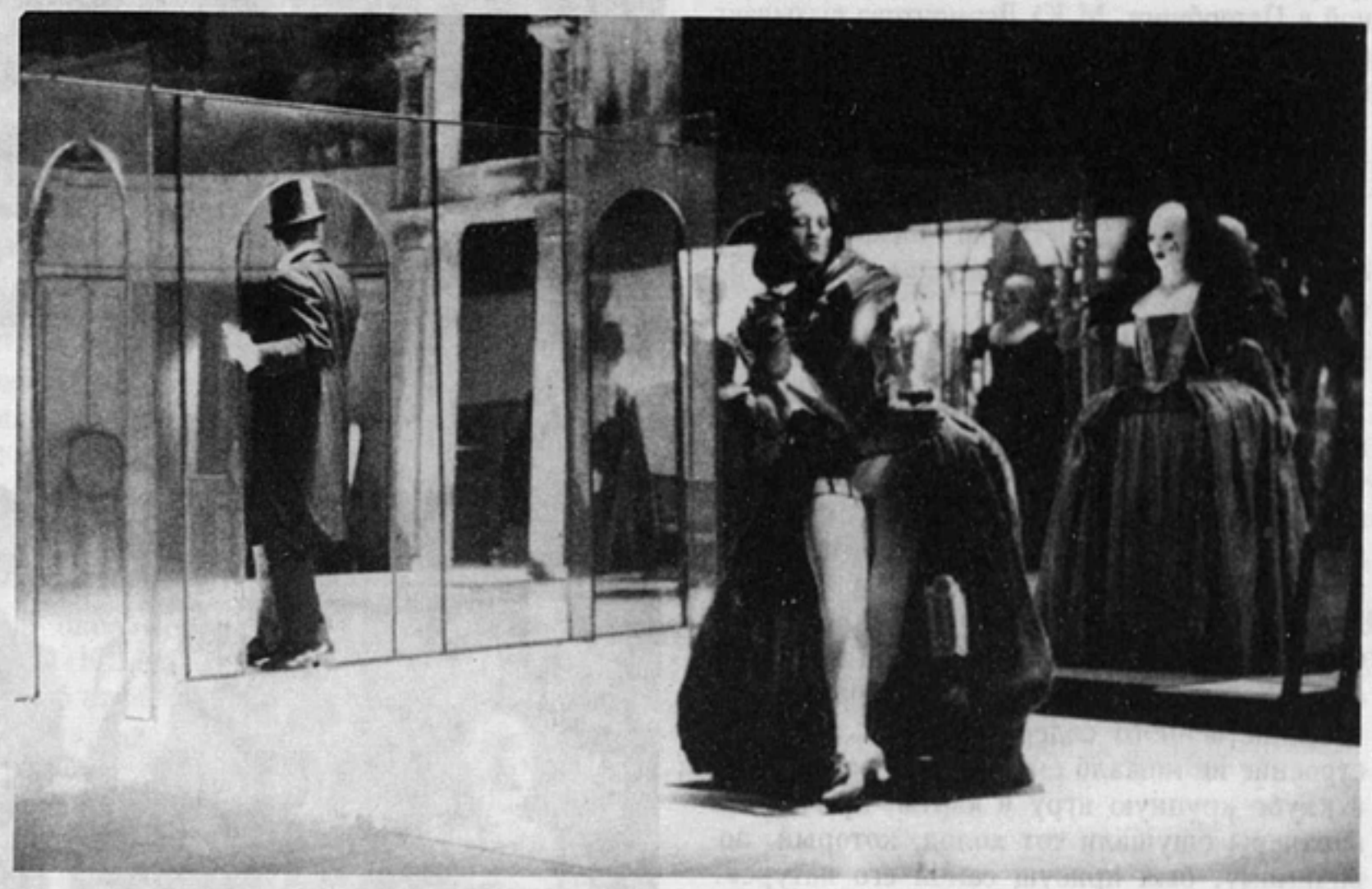
Прим. авт. Отличие меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство».

Сегодня 1 час ночи 27 сентября 1991 года

На Елисейских полях у Бенедикт.

Расположение музыки:

1. Фортепьяно с голубым пианистом, его собачкой и маленькой девочкой на сцене справа (двор), у белой стены.



«Маскарад». «Комеди Франсез», 1992

2. Арфа внизу под сценой, из-за облаков летящих, изображенных на занавесе, что внизу под сценой.

3. Хор а капелла слева в ложе (сад) женских голосов и басов мужских для исполнения партий из опер во время променадов на маскараде, а также, что особенно, — для богослужебного пения, в конце действия.

4. Ансамбль музыкантов в пеналах планшета сцены для «расстроенной» музыки маскарада или бала.

Из музыки Глазунова как единственной в свидетелях, через которую я могу связаться с Вс. Эм. Мейерхольдом.

Деление для костюмов: а) для маскарада, б) для бала, в) для карт, г) для карт в комнате у N., д) для интерьера у Арбениных, е) для экстерьера у Баронессы, ж) для XIX века, з) не для XIX века, и) для механизмов, к) для ангелов белых, вестников благого, л) для ангелов черных, вестников недоброго, м) для Нины и Баронессы на маскараде, н) для Нины и Баронессы на визитах у Князя.

Арбенин. Для актера Жан-Люка Буте. Деталь.

Сцена первая карт. Без палочки, без трости, без костыля, но, может быть, с тростью.

На маскараде. Опирается на трость, или с палкой-костылем.

У двери. С двумя костылями в двух руках, с уродливой и страшной походкой калеки.

2-й вариант: с Баронессой на визите к Князю Звездичу, упакованный в движущийся аппарат калеки.

На бале. Черный кабриолет дьявола с двумя слугами в парчовых камзолах.

С Ниной в IX сцене. На коляске, сквозное, ужасающее движение машины и человека.

С Неизвестным. Статичная, почти каменная фигура в арке портала левой (на сцене) ложи. Ладья-портал.

Утро 19 февраля 1992 года

Брюссель.

16 февраля 1840 г. в роскошном особняке графа Лаваля, что на Английской набережной в Петербурге, М.Ю.Лермонтова вызывает на дуэль сын французского посланника Эрнест де Барант (дуэль за Черною речкою).

16 июля 1841 г. М.Ю.Лермонтов был убит у подножья горы Машук пулей из пистолета армейского приятеля Н.С.Мартынова.

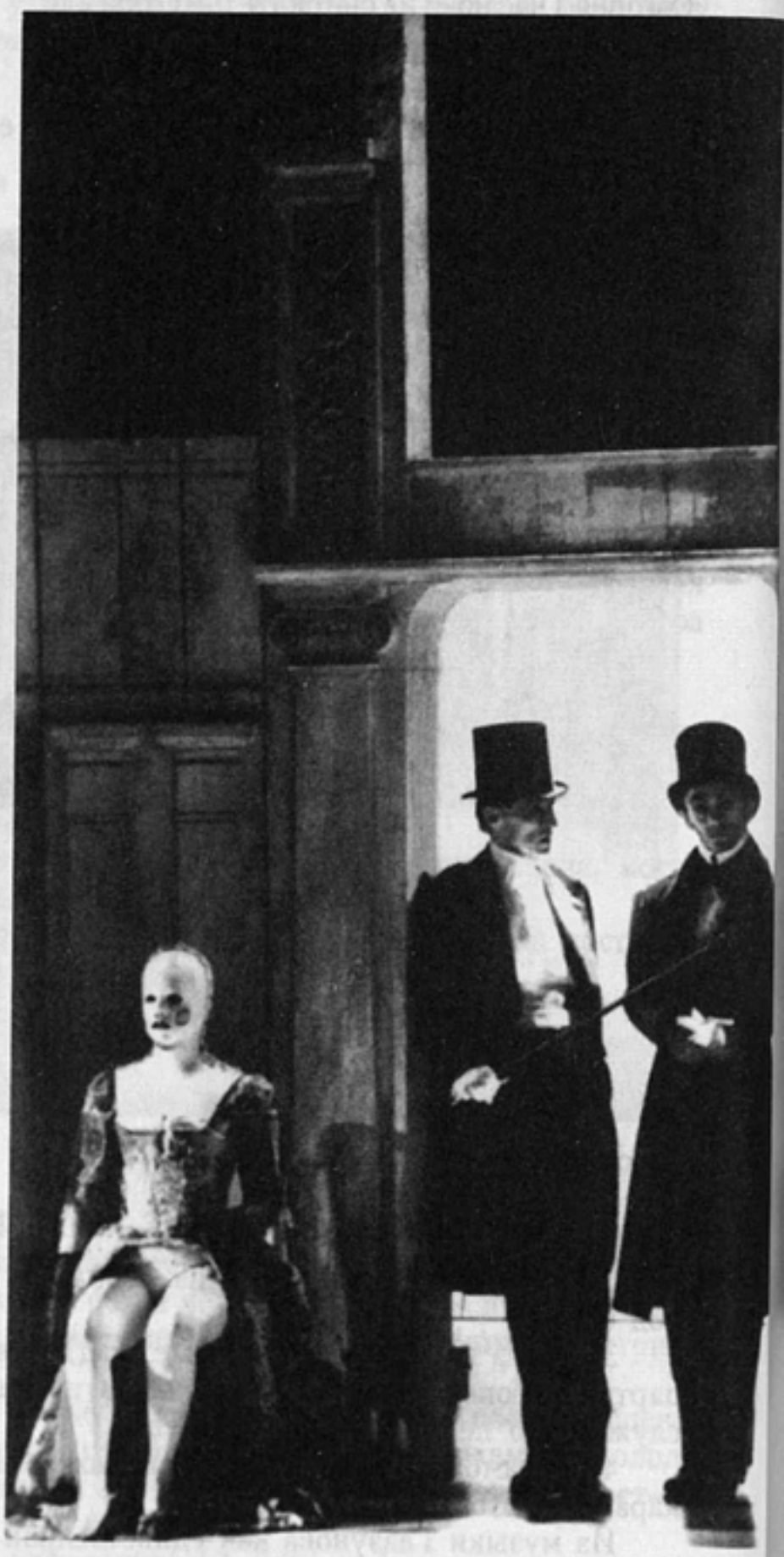
16 февраля я вылетел из Москвы в Брюссель и Париж для «Маскарада». Через 152 года.

Ночь, 20 февраля 1992 года

Николай Соломонович Мартынов. В одной из книг читаем: «В 70-х годах каким-то холодом веяло от всей его фигуры, беловолосой, с неподвижным лицом, суровым взглядом. Стоило ему где появиться, как воспроизводилась известная сцена из «Дон Жуана», молодежь дала ему кличку — Статуя Командора. Он был мистик, стены его кабинета были увешаны картинами самого таинственного содержания, но такое настроение не мешало ему каждый вечер вести в клубе крупную игру в карты, причем его партнеры ощущали тот холод, который, по-видимому, был присущ самой его натуре».

Слишком много — и потому слишком странно — совпадений реальных с литературными. И потому кажется, что как во сне путаются образы и слова и нет уверенности, в каком случае кто сказал, и было ли то, что будет. И когда читаешь биографию поэта Лермонтова, кажется, что он продолжил в жизни своей жизнь своих образов, он поступал, как поступали они или поступили бы, и говорил их словами. Маски и «Маскарад» — все нам об этом расскажут.

Создать иллюзию равноденствия сна с реальным, и запутать себя и других, и запутаться в смене образов и лиц перемен.



«Маскарад». «Комеди Франсез», 1992

5 число октября, 91-го

Сейчас придет актер, представленный Жаком Лассалем на роль Князя.

День же был мой без всякого важного смысла. И почему-то потерянный. Вчера разговаривал с Б.Заборовым, у которого работа идет скучно, не ожидал, что очень хороший художник сделается таким скучным и неинтересным для театра, безразличным даже! Молча мы разругались. Я также потерял всякий энтузиазм с Заборовым встречаться.

О бале, об этой сцене бала, писал ли я о композиции этого III действия? Прежде пьеса была трехактной, в четырехактной редакции нет изменений порядочных для III акта, и вот — важно! — бал был завершающим в предыдущей композиции, таким «завершающим» и остался для новой.

Что я хочу сказать, что уже сказал и высказал Б.Заборову и И.Попову как-то. Что нельзя расширять мизансцену бала и превращать ее в самостоятельную, подобие оперной, с променадами и танцами, с вальсами и прочее; в пантомиму, на фоне, на кульминационном фоне которой развивается диалог,— автор «расширился» во втором действии! В третьем же «сворачивался», концентрировался для финала.

Впрочем, я устал, раньше всех устал. Окна моей ложи (у меня личный ключ) глядят на площадь Коллетт, за окнами моей ложи шумно ужасно, как на картинах Писсарро, и солнечно, как на картинах Писсарро.

От ночи 6-го.

Невозможно подсчитать действующих лиц пьесы, что это? Персонажи не поддаются счету. Кто настоящий Пиранделло! Не наш ли отечественный гений, молодой человек двадцати семи лет от роду. Я решил так: а) всего имен в пьесе, б) всего ролей в пьесе, в) всего исполнителей (для пьесы) в спектакле, г) всего исполнителей (для спектакля) в спектакле, д) всего 7 основных и 38 других.

Почему, прожив в Париже две недели, я нигде не был? Не знаю, что сказать. Простите, я нигде не был.

Вот как-то утром в воскресный день, в прошлую неделю, шел пешком от Елисейских полей до «Комеди Франсез», да еще посидел на стульчике возле осеннего фонтана в Пале-Рояль; на коленях у старика двенадцать голубей клевали корку хлеба, старик сидел неподвижно, вот говорят: слушать, как растет трава,— старик слушал, как с неподвижных рук его клюют голуби пищу, пойду кормить голубей! И слушать — как растет трава.

Однажды, в ночь, вагон метро выехал напротив башни Эйфеля, красиво.

День 6 октября 1991 года

В окно моей ложи с площади Коллетт дует осень. Видел теперь Ришара Фонтана, актера «Комеди Франсез», мне сказал Андрей Маркович, что Фонтана болен СПИДом, что знает об этом, Лассаль все рекомендует мне калек, больных да убогих, и так все годы вокруг меня! Да я не об этом — Фонтана очень похож на Юру Гребенщикова, когда я это понял, я уже знал — что́ он будет играть и что он играть в «Маскараде» будет.

Конечно, Казарина.

Утром 8 октября

Вернулись в три часа с Игорем Поповым от художника Б.Заборова. Он не пожелал отвезти меня до квартиры Бенедикт, что на Елисейских полях, и мы двинулись пешком. На метро, какое счастье, до пл. Республики — и пешком. Была ночь. Шли же, чтобы идти, или орать в ночь, или чтоб не въехать на такси в каморку Бенедикт обезумевшими и сумасшедшими, но, может быть, экономили деньги, кто знает.

Почти не понимаю, что происходит между мной и Борисом. Два самолюбия, две гордости, два тщеславия, два умения. Две привязанности.

Нет, я более не в согласии с людьми. И опять я репетирую свою жизнь. На сцене в «Маскараде».

Как я хотел бы в эту осень гулять парижскими улицами и думать о прошлой осени, когда я, бесконечно молодым человеком, гулял своим «парижем», осень здесь чудесная, прохладная, солнечная, именно — какая она осень, не московская дрянь; из окна моей ложи — «Отель Лувр», выше мансарды «Лувра» — раскаленное прохладное небо, неплохо бы — на осень, да нельзя. Спал слишком мало, но бодрость решительная, разбил очки, раздавил пластмассовое воспоминание о Нью-Йорке, также и другие — другое воспоминание, о Канаде; вот были, черт возьми! гастроли...

Ночь на 11-е число

Что я должен сказать м-сье Лассалю?

Скажу: 1) что я без очков, 2) иллюзионист, манипулятор, карты, постановка игры в банк (учителем Жозефа), актер на роль банкомета, а также: фигуранты и танцовщики для маскарада и бала вместе с балетмейстером, две борзые собаки (в финале), 3) актер на роль Князя.

С Б.З. как-то устраивается.

Сотню костюмов нарисовать, четыре сотни рисунков, больше, на каждого фигуранта, на каждую танцовщицу. Бросай живопись, в листочках вся мастерская!

Ночь на 23 декабря

В Париже.

Сегодня Жан Лакорнери, настоящий портрет д'Артаньяна на службе у администратора «Комеди Франсез», объявил мне о том, что актер (С. Жан-Франсуа) отказался от проекта и что господин Лассаль очень сожалеет, что потерял этого прекрасного для «Комеди Франсез» актера. Я возразил. Вечером, именно через полчаса, мне представился для конкурса на роль Князя некто Дедье или Дидье, также по рекомендации Жака Лассаля. Когда я увидел его, впервые подходившим к столу в «ресторане» театра, я решил, что лицо этого молодого человека приятное, хорошее, с голубыми глазами и улыбкой, влюбчивое, русское.

В канун Рождества мне явился актер на роль Князя, и я решил - так будет. Объявил об этом Жаку Лассалю.

Нашлась и персона для банка, и для маскарада, и для бала также. С распределением ролей покончено.

«Маскарад». Костюм к спектаклю (художник Б.Заборов)

23 февраля 1992 года

В Брюсселе.

С семнадцатого числа на семинаре в Брюсселе.

Валери Древиль на семинаре.

С Андреем Марковичем.

В ресторане, что находится на Рыбной улице в центре старого города. Чтение стихов Пушкина вчерашним вечером.

«Я вас любил...»

Слезы невольные среди французской речи.

Боже, как красиво, как хорошо.

«Любовь еще быть может...»

Ночь на 24 февраля 1992 года

Я отмечаю день моего театра на чужой земле в служебной комнате офиса «Ателье» при

свете настольной лампы. Прошло пять лет, но в театре, вообще в театре, я с 68-го года, 24 года профессиональных испытаний; за все двадцать четыре! — может быть, 24 раза не был я, по разным причинам, на своих представлениях, нет, меньше. И вот в среду, февраля 24-го, в зале меня не будет. Прочтут мое поздравление, исполнят «концерт» из четырех номеров, и все. Они будут играть на руинах студии, в которой мы провели четыре года, на пятом ее разрушили ради будущего, для лучшего. Программа — из самых сильных и новых работ, и все люди новые на сцене да несколько стариков из не-разбежавшихся в зале. Платон, Т.Манн, Ф.Достоевский.

Я же ищу славы за границей.

Я оказался в Брюсселе для опыта перед Парижем и для, не смейтесь, психо-ремонта, я ведь въехал в Бельгию совершенно опустившимся, в смысле психо-машины, человеком.

Уставший, исключительно больной, я взял впервые сборник М.Ю.Лермонтова, в котором был «Маскарад», и вышел на репетицию.

В Москве половина двенадцатого дня, началась репетиция.

День, 25 февраля 1992 года

Название для статьи:
«Неизвестный показывается в глубине театра».
Об особенностях (чрезвычайных) драмы 1835 года «Маскарад».

В поезде, 26-го

Подобен князю Мышкину, возвращающемуся с узелком в Петербург. Я не в Петербург, правда, и вместо узелка четыре сумки с книгами, вот в отношении отсутствия жилья — я князь Мышкин полный, также и в родственном смысле я ничей в Париже, дальний, самый что ни близкий приятель Заборовым, вот и все мои знакомства.

День за окном брюссельский, и скоро станет французским, в вагоне же речь нерусская также.

Вот полная ремарка: «Подают мороженое, гости расходятся к другому концу залы и по одному уходят в другие комнаты, так что наконец Арбенин и Нина остаются вдвоем. Неизвестный показывается в глубине театра».

Апрель

Ночь на 1-е

Мне представляется драма ясно, почти с ясностью.

Вот мужская линия. Арбенин и Князь. Князь Звезд и князь Тьмы, вот что за тайна фамилии Звездич, не в смысле — ветреный, но в смысле тьме противный.

Четыре диалога с Князем у Арбенина: два — в картах и два — на маскараде.

Пятый — сцена в комнате у N. за банком.

Маска проверяет (ловит) Князя. Искушает.

Браслет ловит (проверяет) Арбенина. Искушает.

Абсолютное и относительное — все проверяет тот, кто Высший.

Три сцены I действия. Карты. Маскарад. Демон и Ангел.

«Очищаются» сущности Нины и Арбенина, если можно сказать: «очищаются» о сущности не-Нины.

В конце концов первый акт устанавливает статику, постоянство.

Устанавливает противоположное: Игра и Маскарад, Маскарад и Карты, Князь и Арбенин, Демон и Ангел, Бал и Маскарад.

Золото — что возращает Арбенин Князю.

Браслет — который спадает с руки Нины.

Маска — без маски.

Четвертый акт — особенно поставлен, и чудесно, к трем первым.

Без Бога, без своего Ангела, без Женщины и без Веры!

Утро

Голова, как снотворное пил. Что-то вообще я пил от доктора. Вчера приходил французский доктор. Давление — отличное, — сказал французский доктор. Нас было «при давлении» пять

человек, все пять хорошо посмеялись и разошлись. Доктор с докторшей в кафе, Бенедикт за лекарствами, я с Древиль Валери не репетирую сцен Нины с Арбениным, которые — не идут.

Реплика.
Он дает уроки, а не ставит спектакль.
Ответ.
Не нам бродить вдоль набережной Сены,
не нам лежать на кладбище Ля-Шез,
не нам раз пять на Сан-Дени от скуки Жанну
и покупать цветы!
Господь
четвертого апреля взглянул на Землю, Господи, сказал,
одни французы.
Где мой народ еврейский, где русские сыны,
где все!
Одни воюют, от других воняет, вот масульманов легион,
за коммунистами
охота разгорелась и бьются правые не с левого плеча,
народ мой,
всякий необрезанный, кто с паспортом, кто без, народ мой,
на дворе апрель
и Пасха скоро — остановите торжество ножей, вам
тесно или злом богаты — что режетесь не в карты,
а в крови
купаете детей и стариков, апрель Святым Пасхальным
Воскресеньем
непразднично
грядет,
народ
мой...

Ночь на 5 апреля

7 апреля в Благовещание Пресвятой Богородицы спектакль выходит на сцену. Нет, только декорация, в исполнении И.Попова — все значит, что в Благовещение!

Да и выехал я из Москвы в Сретение Господне.

Идут дни нашей жизни.

Я в Париже, ты знаешь, мой единственный читатель.

У меня за окном набережная (им.Жореса и его друга Исаака Вольтера), в городе холодно, но морозно, было бы странным сказать: тепло и морозно, в городе солнце светит и не греет, я закончил пятую неделю репетиций «Маскарада».

Три сцены с Ниной и Арбениным.

Монологи Неизвестного и сцены с Князем для Арбенина и Баронессы.

Все-таки странное впечатление...

Репетируем (в основном) на стульях.

Не понимаю.

Или устал. Сердце тянет и дергает.

«На ногах» только с Валери Древиль, она вокруг Жан-Люка Буте в креслах — не боится, как другие, взять за руку, поцеловать, из-за пустяков ужасно смеются, вдруг счастливы.

Ночь на 8 апреля

Вот моя между двумя остановками метро — Рике и Сан-Сюльпис — официальная Франция. Париж, можно сказать, господа! Где мечты о музеях и утренних прогулках по городу! Где вечерние беседы в кафе с чудесными и милыми сердцу друзьями об искусстве и бабах, где литературные мечты!

Я вижу ночью переулок Фландр, в конце переулка набережная канала Сены, вода страшно течет справа налево, будто жизнь, именно всегда справа налево, во всякий час моего скучного и неровного бытия, вода неизбежно, бесконечно, тяжелой густой массой — будто моя жизнь, вся жизнь предо мной протекает.

Последние полторы недели мы стали понимать друг друга на репетиции... Однако —

неужели моя педагогика дисквалифицировала меня как режиссера, как человека, жить желающего деятельно... Пошло, пошло, я мог бы быть Шопенгауэром!

Опять «Дядя Ваня».

Знаю, зачем выехал и сделался иноземцем, вернусь ли прежним, нет! Я всегда себя презирал как человека творческого, потому любил учеников своих талантливых, были такие, я потому и гордился слишком, и в ярости, и в гневе был, что слишком презирал свои амбиции и теперь также.

Однако если просто сказать: надо что-то делать, господа!

Опять Серебряков.

Утро 8 апреля

Жан-Люк Буте, об истории с которым расскажу после (как-нибудь), прав.

«Маскарад». Валери Древиль — Нина (слева), Жан-Люк Буте — Арбенин

1. Браслет, кольцо обручения с Ангелом, и два браслета для невесты и для жениха, знак и символ, и потому — спадает браслет!

5. Символика (скрытая) религиозная в «Маскараде», не потому ли, что сам «Маскарад» поместился в своих редакциях между восьмью редакциями «Демона» и явился и продолжением, и началом, предварением нового кавказского периода работы над «Демоном».

6. Что есть 4-й акт, или X картина? Каково окончание, я назвал его — «Лирово окончание». Прозрение в сумасшествии: что «блаженны нищие духом» — человека частного, личного, нищего в мире, в огромном мире театра людей и богов.

8. Много наследовал Федор Михайлович, и никогда это начало не оговаривал никто, или я не знаю, странно, что не от Гоголя только и Пушкина, но и от Лермонтова, это неожиданно, и еще раз (запись Каткова М.Н.): «15 июля, около 5 часов вечера, разразилась ужасная буря с молниею и громом — в это самое время между горами Машуком и Бештау скончался... М.Ю.Лермонтов. Как грустно! Теперь русская литература заснет глубоким анатомическим сном. Странно, все русские поэты имеют одинаковую судьбу, все умерли противоестественною смертью».

Ночь на 9 апреля

Что репетиции? Несделанного больше, чем начатого. Чем занимаемся? Знакомством, со знакомством покончено. Из всего состава исполнителей не было на репетициях часто Шприха

и чаще умирающего Казарина. Моя переводчица Карина сбежала, загорает в Брюсселе, нет проблем и претензий, благодарю Андрея — святого Марковича, что приехал за переводчицу. Мужские фигуранты и женские без ролей, не было чистого спокойного часа для раздачи текста. Жду воскресенья и четырех дней французской Пасхи, а четырнадцатого — на сцену.

P.S. Фигурантом называется тот, кто имеет в пьесе не более 13 линий текста, в стихах — 13 строк. Бенедикт считала!

И утром 9-го

Нешуточное весеннее солнце.
Кажется, весна в Париже наступила.

Без четверти 4, в пятницу 10 апреля 1992 года

Репетицию девятого апреля на сцене Дома Мольера я должен описать. Кто я? Разве великие последние русские, Тарковский Андрей, не есть пример для меня? Что я такое? Чего боюсь! Разве не я выпускал двадцать и пятнадцать лет тому спектакли, не из-под моей руки они выходили? Что случилось?

Течет вода в канале справа налево.
Уносит — волю и время.

Утро 10 апреля 1992 года

Вчера в два часа дня, чтоб не выходить, не начинать с пятницы, какое с пятницы начало, и с тринадцатого не начинать, я даже и числа тринадцатого не пишу в рукописях, но четырнадцать! — вышли мы на сцену Дома Мольера. Я задумал невинное посещение сцены, встречу с местом «Маскарада». Когда я вышел на сцену, то, со сцены поглядев в зал, в зале, в десятом, может быть, ряду увидел моего Игоря Попова, он был слишком мрачен и сидел закрывши руками лицо. Мы, вернее, только я, поругали просвещенную Европу и впереди всех, после великого Вольтера, Францию, что она высокомерная, в фанаберии все знает, мы же, дети коммунистов и «свинства русского», — ничего.

В два часа, как я вышел в декорацию, декорации не было. Как я быстро догадался! что тогда прочтем совместно «Маскарад». И сделали! Отменили для пролетариев суету, поставили столы на сцене и их устелили французским кумачом и сели читать текст. Вначале было так славно, душевно, знакомо, как у нас, у меня, что я невольно заплакал. Оттого, что сижу на сцене Дома Мольера, оттого, что, слава Богу, несчастья прошли, можно репетировать, можно оканчивать пьесу, в покое, в творчестве. От умиления я заплакал.

Что! Куда! Вскоре за столом поскучнело, а потом и мрак, и тучи нависли, завеса черная, тихо подошла завеса черная, завесила светлое чтение «Маскарада». Все-таки чтение продолжалось, я посмотрел на часы, было без четверти пять! В пять мы все должны были оставить сцену и отдать ее монтировщикам под следующую работу. Оставался четвертый акт, десятая картина, я сократил чтение на пять первых эпизодов; без одной минуты пять, когда текста «Маскарада» оставалось еще на пять минут, читалась сцена Арбенина с Князем последняя:

— А этот мальчик! Так и он со мной
Бороться вздумал. Мало было...

Подошла Бенедикт и объявила шепотом абсолютным, надо уходить, в кулисах уже стояла толпа пролетариев, жадных до дела, они ждали своей профсоюзной минуты, Арбенин прочел:

— Умрете — с именем и сердцем подлеца.

И Бенедикт — объявила: репетиция окончена, мы продолжим чтение в другом зале, все встали и разошлись.

Я страдал душою до четерех утра, молча проклиная иноземную свою здесь жизнь и иноземное свое пребывание. Среди диких и обеспеченных раем людей я тихо и неслышно вопил: за что, Боже, мы, русские, такие несчастные! Что ты нас выбрал после евреев на испытания! Всех, живущих на востоке за морем Балтийским до моря Тихого океана.

— Увидим, но скорей...

С этой реплики через двадцать минут мы продолжили чтение в зале за сценой, бывшем, как утверждают, кабинете кардинала Ришелье. Особенно диким явилось окончание. Сумасшедший пианист — этот м-сье Мишель всегда со своим барбосом, при участии психованного песика исполнил собачий вальс, в собачьей композиции, «собачью» музыку А.Глазунова для «Маскарада».

«Маскарад». Жан-Люк Буте — Арбенин

Утром

Итак, от десятого апреля до двадцать третьего мая — сколько дней? 43.

На репетиции Валери Древиль рассказала, что в детстве ей снилось часто, что к ней приходит дьявол и у него черные ботинки в дырочках. Валери от него убегала, ей всегда снились эти в дырочках приближающиеся ботинки дьявола, и она показала на ботинки Жан-Люка Буте, они были в дырочках.

Жан-Люк Буте поражен страшною болезнью рака, ноги его не ходят вовсе, но сам он ходит, и здоров, и силен, ноги его волочатся за ним идущим, за телом его движущимся, идет он всегда склонившись, спрятавшись от людей, часто бывает прикрыт на голове фуражкою, подвигает ноги свои к телу, вышедшему уже вперед, за головой; он играть станет Арбенина, и часто — в ярости, в гневе, в раздражении, в одиночестве — похожим на дьявола кажется в своих огромных темно-коричневых толстой кожи ботинках с дырочками на неживых ногах.

Сегодня утро, суббота, число одиннадцатое.

И я прошу: благослови, Господи!

Четверть четвертого

Ночь. Воскресенье 12-го

Репетиция закончилась мрачной шуткой, Жан-Люк Буте посоветовал мне пить как можно меньше чая и все-таки есть. Я же рассказал один анекдот про спички, но французы не смеялись, верно, что не смешно:

Один приятель просит у другого приятеля — спички, закурить! Другой приятель ищет спички, щупая свои карманы и постукивая по ним, как догадаться можно, пустым, и вот, постукивая по верхним, средним и нижним карманам, вдруг говорит, удивляясь чрезвычайно: «Какой я все-таки худой!»

Не правда ли, одинокий и единственный мой читатель, очень смешно. Смешно и очень грустно. Грустная очень смехота. Смешная очень грустинка вышла, господа! Дай спички, закурить!

Весь субботний день был странным.

В какой уж день признаюсь вполне, что ничего не понимаю во французских людях.

12 апреля. День рождения моего учителя Андрея Алексеевича Попова.

Я слушаю джаз по ночам: Истамбул, Сан-Луи.

Я слушаю вас по ночам: джаз Сан-Луи.

Я слушаю Истамбул и джаз по ночам: и вас, Сан-Луи.

Я считаю дни, всего: 365 x 50,

18 тысяч 250 дней я слушаю по ночам джаз.

Половина второго

Дурацкая, глупая, несчастная, идиотская моя жизнь продолжается. Иногда восклицаю, что не моя вина, что до сих пор и теперь перед вами, о! мой единственный читатель, — когда ты прочтешь эти истерические (исторические) записки, не улыбнись, но пожалей окаянного. Люди при жизни меня не жалели, или я их не жалел, но что-то было между нами.

Весь день 13-го числа был, в конце концов, днем.

Утром в кафе на площади Шатле, рядом с театром Шатле, встреча с Питером Бруком, Бенедикт — переводчицей, ночью в гостях у И.П., вот моя география.

Спал, как спят уставшие от убийств и злодейства. Так и проснулся. На репетиции сегодняшней — с собой разговор, к себе вопросы.

13-го

Утра непрожитый полдень,
ночи неначатый жар,
верный забвенья канон —
ничто
не нарушит
покой,
мертвого
тела
росу,
ничто не согреет
желание смерти,
желание тьмы.
Дня остановка.
Часы.

Завтра, 14 апреля, я выйду на сцену с «Маскарадом» во 2-й раз. Первым был четверг 9 апреля. Читка по ролям на сцене Дома Мольера.

Утром 14-го не готовился к сцене! Не задавал себе вопросов: кто выходит, как выходят, кто выходит первым? Где бывают и где сидят-стоят? Как развивается мизансцена и говорят ли на иноземном мне языке так или нет?

Вердикт об основании «Комеди Франсез» издан и подписан Наполеоном в Москве перед пожаром!

Скажи-ка, дядя, ведь недаром, Москва
перед пожаром!

Через три года

Jean-Luc Boutté est mort.

L'Homme — Volonté. Dans ma vie longue d'un demi-siecle c'etait un homme le plus courageux, le plus beau, le plus aimé, le plus eloigné.

La scène française a perdu son chevalier sans peur et sans reproche, defenseur solitaire du grand style classique, railleur et batailleur, romantique et tout simplement acteur.

Avec tout le monde je pleure sa mort.

Anatoly Vassiliev,
Metteur en scène[1]

---

[1] Умер Жан-Люк Бутте. Человек-воля, в моей жизни самый мужественный, самый красивый, самый любимый, самый далекий человек. Французская сцена потеряла своего рыцаря, одинокого защитника великого классического стиля, шутника и забияку, романтика и просто актера. Скорблю вместе со всеми. Режиссер Анатолий Васильев (*франц.*).

Жан-Клод Бриали, актер

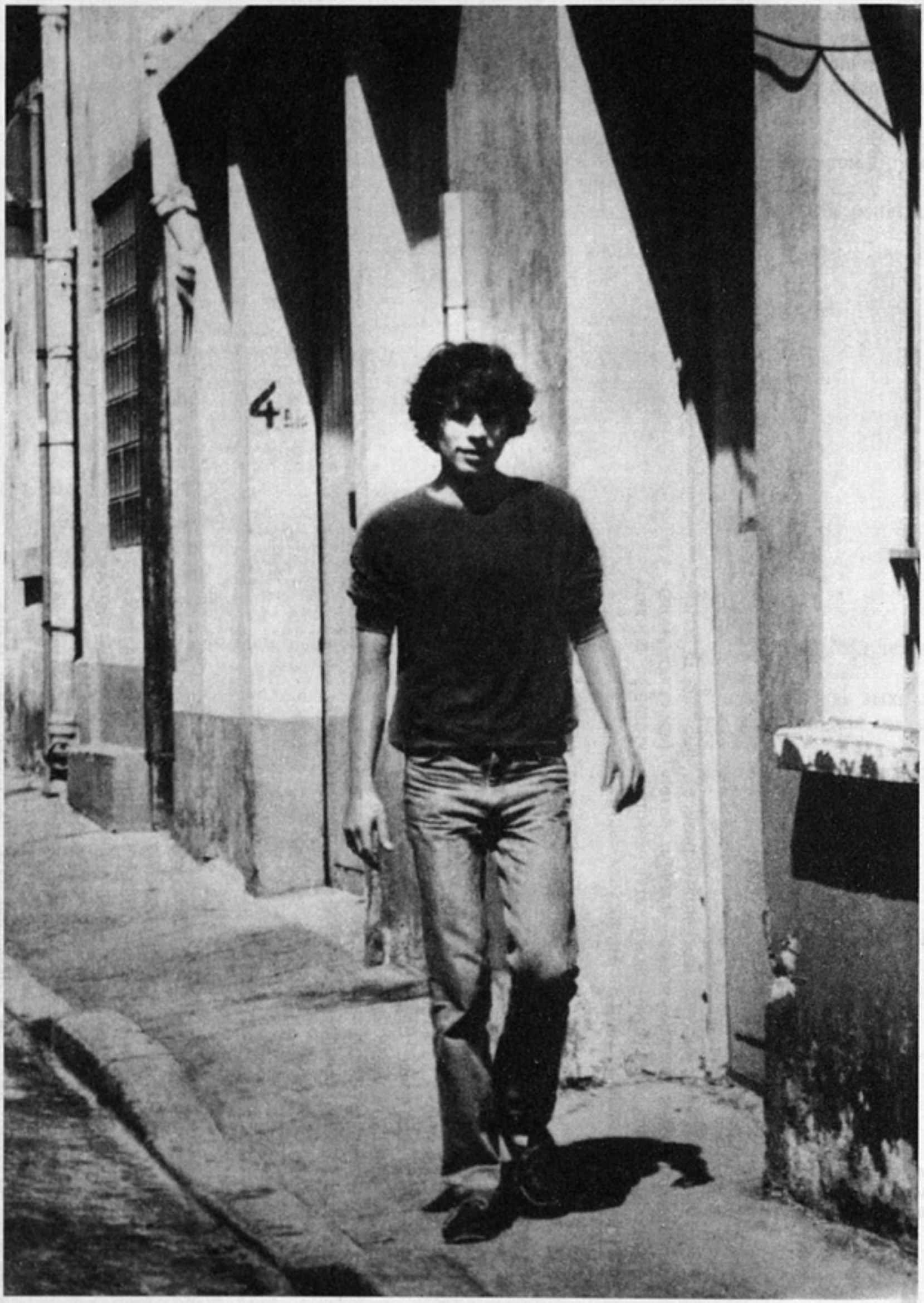
Французское кино, как и мировое, находится в кризисе с 1895 года. Деньги — это кошмар поэтов, и поскольку время — деньги... Авторы, режиссеры, молодые актеры приняли с присущей новому поколению страстью эстафету «новой волны». Французское кино остается на втором месте в мире.

Марион Верну, режиссер

Картье-Брессон говорил: «Если я делаю одну хорошую фотографию в год — это нормально». В этом году появилось десять хороших французских фильмов — значит все путем! Но часто им недостает цельности. И возникает вопрос: не мог бы фильм быть еще лучше? За это ответствен продюсер. Он — хозяин произведения... Многие запуганы молодым кинопоколением. Они считают, что каждый вновь прибывший — гениальный автор, который тотчас докажет свою гениальность. Но для того чтобы пленить зрителя, надо много работать.

Паскаль Ферран, режиссер

Состояние постоянного кризиса — для искусства добрый знак. Оно свидетельствует о витальности и способности к развитию. Что же тогда на самом деле является помехой? Американское кино отдает 10 процентов бюджета любого фильма на оплату «серого вещества», собственно, на написание сценария. А французское кино... 1 процент. Нищета. Но писать — значит учиться этому в процессе письма! Да, это правда — надо больше работать над нашими сценариями... но на это продюсеры должны давать нам средства! Я знаю тех, кто работает ночными сторожами в отелях для того, чтобы продолжать писать.


4

О Кольтесе

Мария Казарес

Я думаю, что Кольтес по натуре своей — путник, странник, который высматривает самые удаленные, самые заброшенные места на окраинах городов, на окраине мира. Думаю, эти окраины скоро станут центром. Европа, бывшая маяком для человечества, видела, как задворки мира укореняются в его центре. Я убеждена, что в своих пьесах Кольтес перемещает в центр все, что было на периферии. На самом деле, центр высох, подобно мумии, тогда как окраина, продвигаясь к центру, возвращает ему жизнь. Западная пристань была бы сейчас в центре города. Это не сказано, не выражено явно, но я глубоко уверена, что в нашем мире, в котором все шиворот-навыворот, западная пристань могла бы находиться на площади Согласия или, вернее, на месте площади Согласия.

Мне кажется, в творчестве Кольтеса есть единство, в манере письма — строгость, присущая великой французской литературе, строгость самого чистого стиля. В его пьесах — тонкое смешение страсти и мастерства...

«Западная пристань» — демонический текст, потому что он написан в манере, напоминающей классические тексты, но с резкими поворотами, извивами, остановками, возвращениями, которые необходимо, когда ты его ставишь или просто читаешь, включить в общее движение. Нужно постоянно держаться главного — намеченного — маршрута, вникая по пути во все мелочи. Таким образом, когда играешь Кольтеса, надо быть виртуозом, но так владеть профессией, чтобы забыть о том, что ты мастер. Следует произносить фразы так, как если бы это были тирады из Расина.

Кольтес принадлежит нашему времени, даже опережает его. Настоящее пройдет, оставшись запечатленным в его пьесах.

Koltès. Alternatives théâtrales. Odéon. Théâtre de l'Europe. 1994, février, № 35—36.
Перевод Е.Клюевой

Мария Казарес сыграла в спектакле Патриса Шеро «Западная пристань» одну из главных ролей.

Западная пристань

Бернар-Мари Кольтес

Конец всякой плоти припомнился мне.

Книга Бытия

Мне хотелось бы увидеть
ту тень и то дерево,
где я мог бы приклонить голову.

Пылающее копье

Где-то в заброшенном квартале большого портового района на западе, отделенного от городского центра рекой, мы видим заброшенный ангар старого порта.

Два года назад, на рассвете, когда начиналась снежная буря и Шарль возвращался на пароме, рабочие, которых он встречал каждое утро и которые обычно садились на паром, чтобы отправиться работать в порт, предупредили его, что у внешней стены ангара сидит неизвестный, чье присутствие кажется необычным и внушает тревогу. Шарль отправился туда и заметил некую кучу лохмотьев, мрачную и неподвижную, наполовину запорошенную снегом, отдаленно напоминавшую мертвого или оглушенного зайца. Он приблизился; когда он был примерно в двух метрах, неизвестный внезапно поднялся, высокий, плотный, сотрясаемый дрожью, с блестящими глазами и снегом, приставшим к волосам; неизвестный произнес несколько непонятных слов, настолько непонятных, что Шарль рассмеялся. Шарль запомнил несколько последних звуков, вероятно, английских, а может, арабских; ими он временно окрестил этого странного зверя. Затем, поскольку Шарль пребывал в отличном настроении, он взял это существо за руку, привел в ангар и подыскал уголок, где оно могло бы найти убежище от снега. Шарль бросил туда пару картонок, чтобы неизвестный мог согреться; увидев, что тот начал располагаться, Шарль ушел, насвистывая какой-то мотив, и вернулся к себе домой.

Он останавливается, чтобы сориентироваться.
Внезапно он смотрит на ноги. Его ноги исчезли.

Виктор Гюго

Перед нами — стена тьмы.
Шум автомобиля, который тормозит неподалеку.
Входит Моник.

М о н и к. Ну, а сейчас куда? И как? О, господи! Проехать тут? Здесь стена, больше некуда двигаться; это даже не стена, это вообще черт знает что; может, это улица, может, дом, а может, и река или зыбучие пески — огромная отвратительная дыра. Ничего не вижу, я устала, я больше не могу, мне жарко, у меня болят ноги, я не знаю, куда идти. О, господи!

И если внезапно появится кто-то или что-то — если вдруг вылезет из этой черной дыры, — как я должна держаться? Да и как я могу держаться, если вдруг какой-нибудь тип или даже несколько, если десяток каких-нибудь типов вдруг соберутся вокруг меня? Мне хотелось бы выглядеть естественно, но в этот час, здесь, в такой одежде! Хорошенький же у меня будет вид. Я слышу шум, слышу, как лают собаки, здесь полно бродячих собак, они рыщут вокруг нас в этих развалинах. Мне нужно было попробовать подъехать на машине; может, хотя бы при свете фар удалось бы разглядеть, кто тут ползает по земле.

Мы уперлись в стену, Морис, дальше не пройти. Скажите мне, что же нам теперь делать, скажите, в какую еще дыру, по-вашему, нам следует угодить?

Входит Кох.

К о х. Я знаю, я знаю совершенно точно, где мы находимся.

М о н и к. Совершенно точно, подумать только; ну, вы и сильны, — совершенно точно, браво. Тогда выпутывайтесь сами, раз уж вы знаете все совершенно точно. В конце концов, я не ваша мать, не ваша жена и не ваша милашка; и я вовсе не думаю, что стоит рисковать шкурой из-за ваших капризов.

К о х. Не надо вам рисковать, Моник, возвращайтесь.

М о н и к. Возвращаться? Ну и что с вами будет, если я вернусь? У меня ключи от машины.

К о х. Я сам найду возможность вернуться.

М о н и к. Вы? Возможность? Какую? О, господи! Вы даже не умеете водить, вы не различаете, где право, где лево, вы вообще не смогли бы найти этот чертов квартал в одиночку, вы ничего не способны сделать сами. Мне интересно, как это вам удастся вернуться?

К о х. Я вызову такси.

М о н и к. Вы только послушайте его — надо же, такси, браво. Поищите здесь телефон, поищите; и подождите, пока придет машина, просто подождите. Господи! Мы заблудились в этой отвратительной дыре, а вы говорите о каком-то такси.

К о х. Тут есть паром, который дважды в день идет в новый порт. Я прекрасно помню, в каком месте его ждать; он уходит в шесть часов; я сяду на паром.

М о н и к. А как же я? Что я буду делать? Я не могу бросить вас одного, и я не могу уехать, потому что из нас двоих только я умею водить машину; на мне лежит ответственность, раз уж я вас сюда привезла, и вы ничего не умеете делать, и вашего проклятого корабля, может, вообще на свете больше не существует, — в самом деле, хороша бы я была... Они могли бы, по крайней мере, оставить здесь освещение, тогда, пожалуй, нам удалось бы хоть что-то разобрать. Что-то скользнуло по земле, не знаю уж, что это было. Представляете, у меня в семье считалось, что я хорошо вижу в темноте, — в конце концов, меня даже перестали запирать в подвале, когда хотели напугать. Но вот такой черной тьмы мне еще не приходилось видеть. Мне не нужно было оставлять там ключи от машины, не хватало еще, чтобы у нас ее украли, о, господи! Возвращаться пешком! Да по этим кварталам можно часами бродить, они же совсем не освещены, без дорожных указателей. К тому же я чувствую, что кто-то на нас смотрит, Морис, уверяю вас. (*Немного спустя откуда-то очень издалека слышен шум автомобильного мотора.*)

Прежде тут были фонари; это был обычный буржуазный квартал, вполне оживленный, я прекрасно помню. Тут были парки; тут были машины; бывшие портовые склады служили

стоянками для автомобилей, другие были превращены в открытые рынки. Это был квартал буржуа и пенсионеров, обычный мир, вполне невинный. И это было не так давно.

Но сегодня, о, господи! Любой человек, пусть самый непорочный, — стоит ему заблудиться здесь средь бела дня, его могут убить, тело бросят в реку, и никому даже в голову не придет искать его здесь.

И все это из-за слишком низкой квартирной платы. Нужно поощрять владельцев, чтобы они поднимали квартплату, нужно заставлять их, даже против желания. Тараканы и крысы вошли сюда, как солдаты-победители; владельцы дали стенам облупиться, разбитые стекла никто больше не вставлял, старики все умерли; так что в конце концов торговцы убрались из этого района, и сегодня все эти доходные дома, эти километры улиц, вдоль которых они стоят, никому не приносят больше ни су, ни сантима — ничего, совсем ничего, это ужасно. Бог его знает, кто теперь здесь живет, и Бог знает, кто сейчас на нас смотрит. (*Проходит время. Тишина.*)

Пойдемте, Морис; вы все равно рта не раскрыли, а я вовсе не собираюсь говорить одна весь вечер; пока мотор не заглох, пойдемте. (*Молчание. Кох идет в сторону тьмы.*) Не надо туда идти, Морис, земля скользкая, а на вас кожаные туфли. (*Долгое молчание.*) Морис, Морис, это не живой мир. (*Молчание. Кох исчез во тьме.*) Где вы? Я ничего не вижу. Я ничего не слышу. Мотор! Я не слышу больше рокота машины. Не бросайте меня одну, не бросайте меня одну. (*Слышен плеск волн.*) Морис!

Внезапный просвет посреди облаков, мимолетно освещаются огромный фасад ангара и пустынное шоссе, на которое падает молчаливый дождь листьев; потом темнота восстанавливается, и остается только плеск воды, бьющейся о стены.

М о н и к. О, господи!

Внутренность ангара; открытый проем, выходящий на шоссе.
Входит Кох. Он останавливается, опираясь о косяк.

К о х. Пожалуйста, не могли бы вы мне помочь пройти через этот ангар и выйти к берегу реки, туда, откуда хорошо виден новый порт, туда, где садятся на паром? Я слишком неловок, я не смогу пройти тут один; и не могли бы вы помочь мне найти пару камней, чтобы положить в карманы? Обещаю, что больше ни о чем не попрошу.

Не пеняйте на мою неловкость, прошу вас; я постараюсь произвести как можно меньше шума. И, прежде всего, поверьте, я не виновен ни в чем, что вы могли бы мне приписать, не виновен ни в чем, что поневоле приходит в голову, когда видишь перед собой человека, здесь, в таком состоянии и в такой час да к тому же еще и с целью, которую никому не угадать; я знаю, что сейчас вы думаете о тысяче вещей, о тысяче причин, но ни одна из них не является настоящей. Прошу вас поверить в это.

Однако, верно, я неподходящим образом обут, чтобы здесь расхаживать, и действительно, память моя не настолько хороша, чтобы я мог ориентироваться в темноте; впрочем, здесь все так переменилось, что мне непременно нужен кто-то, чтобы помочь переправиться на тот берег; а может, тут окажется довольно света, чтобы я сам смог отыскать подходящие камни; тогда я вас просто поблагодарю, и это будет все.

Проблема в том, что я уже давно не держал в руках настоящих денег — я имею в виду наличные деньги, ну, монеты, купюры; вы, может, знаете, что денег в виде купюр и монеток, как в Средние века (а впрочем, я ничего не смыслю в истории), уже давно у нас нет; наличные деньги бывают нужны разве что затем, чтобы выпить стаканчик в баре или купить сигарет; но понимаете, я бросил курить, что же касается алкоголя, то пью я крайне редко — вот и выходит, что у меня есть только кредитные карточки; я вполне готов оставить вам свои кредитные карточки, лишь бы только вы знали, как ими воспользоваться; я понимаю, что это нелегко, но если вы знаете, что ж, тем лучше для вас; мне на это наплевать. (*Делает несколько шагов вперед, в темноту, кладет на землю свой бумажник и вновь отступает назад.*)

Это в нескольких метрах, ну, может, в сотне шагов, я уверен, что не ошибся ангаром, я хочу попасть в то место, где можно сесть на паром; причина вполне достойная, как мне кажется, чтобы объяснить мое присутствие здесь; да и вообще, что вам за дело до этого, мне все равно нужно туда попасть. (*Роется в карманах.*)

Вот зажигалка. Настоящий «дюпон», работает, по-моему, от подзарядки; я ничего в этом не смыслю, но, во всяком случае, она исправна, я специально ее принес; и запонки,

они золотые; и вот еще кольцо. (*Снимает кольцо с пальца.*) Вот дьявольщина. (*Выходит вперед, кладет все на землю, снова отступает.*)

Часы мне не хочется оставлять Бог знает где; так кто угодно может на них наступить. Это «ролекс», они работают от какой-то батарейки, по правде говоря, не знаю, от чего, не знаю, совсем понятия не имею; во всяком случае, часы эти из самых дорогих, и заводить не надо. (*Снимает часы с запястья.*) Клянусь вам, что с ними мне не так-то легко расстаться. Наверно, потому что я сам их себе купил, я был совсем один и вот так, без всякой причины, купил их в Женеве, когда проходил мимо ювелирной лавки; не то что кольцо и все остальное — это подарки, чушь собачья. Только потому, уверяю вас, мне так не хочется класть их на землю. (*Протягивает руку. Птицы с шумом пролетают совсем рядом.*) Поэтому будьте осторожны, прошу вас, будьте осторожны, не наступите на них. (*Делает шаг вперед, кладет часы на землю, возвращается на прежнее место.*)

Теперь, когда у меня ничего больше нет, помогите мне.

Шарль хватает его за руку.

Ш а р л ь (*тихо*). Все остальные ждут вас там, с другой стороны, как идиоты, — как будто вы могли приплыть по реке полицейским катером, при полном освещении; но я-то знал, что вы придете с черного хода, пробираясь сквозь потемки, крадучись вдоль стен, как это делают воры; я был уверен в этом, потому что и сам поступил бы так же на вашем месте. Может, вы и не рассчитывали найти здесь такого же хитреца, как вы; но вы напрасно думали, что здесь все такие дураки. Вот почему, поверьте мне, вам не поймать нас ни на чем, не будет ни малейшей оплошности, ни малейшего нарушения закона, ничего. Во всяком случае, с моей стороны; я говорю от себя.

Еще до того как вы вышли из машины, я уже ее засек, я услышал шум мотора; я даже угадал марку; это «ягуар», я узнаю его где угодно, стоит одной лишь мысли о «ягуаре» мелькнуть у кого-нибудь в голове; вот почему я здесь.

Когда я увидел, что паром здесь больше не останавливается, я сказал остальным: не волнуйтесь, может, это забастовка, может, поломка, может, корабль слишком стар, а может, еще что-нибудь. Даже когда малышка пришла ко мне, пока я спал, и сказала: «Воды больше нет», — я сразу же подумал: «Значит, они все-таки решили вмешаться». Я-то сразу понял, что воду просто так не перекрывают, разве что и впрямь решили вмешаться, вода — это последнее, что отнимают, потому что иначе могут начаться пожары. И если уж дошло до этого, значит, они решили выкурить отсюда всех, вплоть до последней крысы. Но вы забываете, что крысы намного хитрее людей. Я говорю прежде всего от себя.

Остальным я сказал: берегитесь, они за вами присматривают, они теперь следят, наблюдают, они стерегут малейший ваш вздох, малейшее движение, ваш сон; и стоит им оттуда, с другого берега, заподозрить хоть малейший проступок в ваших вздохах или ваших снах, они тут же прибегут, они выдерут его с корнем из вашего молчания, из тьмы вашего логова, они раздуют и преувеличат этот проступок, превратят его в преступление и станут кричать о нем по всему городу; и вот тогда у них будет повод, а у вас будет повод и впрямь расписаться в том, что вы идиоты. (*Еще тише.*) Ты хочешь, чтобы все отсюда ушли, да? Нужно быть большей крысой, чем любая крыса, чтобы полюбить эти места. Тут больше нет кафе, нет лавок, нет женщин, нет дороги, нет электричества, нет парома, нет воды. У меня есть работа, настоящая, нормальная работа, она ждет меня в порту — место вышибалы в клубе; стоит мне только захотеть. Знайте же, что у меня нет причин вредить вам, знайте, что у меня нет причин вам не помочь. У меня нет ровным счетом никаких причин волноваться; у меня полно времени и терпения. Запомните, запомните хорошенько, старина: что бы с вами ни случилось, мы действовали согласно.

Запомните, что вы сами попросили меня отвести вас туда; если я помогаю вам туда добраться, я это делаю с вашего согласия. Бессонница всех делает нервными. Ночью не спишь оттого, что долго работал, днем тоже не спишь, оттого что еще не отработал; вот так вообще никогда не спишь. Но мне сон не нужен, и я никогда не нервничаю, никогда. Я действую из принципа и — вполне спокойно — в согласии с вами.

Вот почему я ждал вас здесь, возле этих стен, в темноте черного хода, как вор; но уже сейчас я могу сказать, что вы понапрасну теряете время. Тут вы ничего не найдете. Оглянитесь вокруг, вы нигде не найдете; поищите по углам, зароитесь в землю, пошуруйте в чужих головах; тут нигде больше ничего нет, нет даже сновидений. Один лишь здравый смысл.

Он ведет Коха через ангар.

(«Кто ты? О ты, видевший дьявола, кто ты? Попытаюсь это сказать: однажды вечером я возвращался, и шел через сад со школьным ранцем, и под фонарем увидел мужчину, он стоял спиной, я подошел к нему, он повернул голову, только голову, у него была розовая, шелушащаяся кожа и голубые глаза, я бросил свой ранец и бегом побежал домой; ну вот, кто ты? Мысль, требующая ровно столько же времени, сколько нужно муравью, чтобы проползти от ступней до кончиков волос на голове, чтобы явиться, наконец, перед моим мысленным взором, но я попытаюсь это сделать: однажды ночью отец поднялся с постели — ему приходилось вставать так и прежде ради моих братьев, когда те кашляли и дрожали в лихорадке, — а ведь я не кашлял, и меня не лихорадило, но он поднялся и посмотрел на меня, а утром сказал женщинам, чтобы те перестали причесывать меня так, как братьев, чтобы перестали кормить меня и чтобы я не смел оставаться больше под одной крышей с братьями, потом он вырвал с корнем мое имя и бросил его в реку вместе с мусором; я все-таки попытаюсь это сказать: дети, когда они рождаются, не имеют цвета, они рождаются для темноты и тайны, с белыми волосами, белой кожей и бесцветными глазами, они обречены на то, чтобы перебегать из тени одного дерева в тень другого, в полдень же, когда солнце не щадит ничего на земле, им приходится спасаться, зарываясь в песок; и судьба бьет для них в барабан, совсем как прокаженный, что звонит в свой колокольчик, и мир узнает об их приходе; для других живет этот зверь, нашедший убежище в сердце, он остается тайной и говорит лишь тогда, когда вокруг воцаряется молчание; это ленивый зверь, он потягивается, когда все засыпают, и начинает покусывать человеку мочку уха, чтобы тот наконец вспомнил о нем; но чем больше я говорю об этом, тем больше я это скрываю, поэтому я больше не стану пытаться, не стану спрашивать себя, кто я такой», — сказал Абад.)

На молу. Над рекой струится легкий белый свет. Входит Шарль. Издали доносится приглушенный корабельный гудок. Входит Кох. Взлетают птицы.

К о х (*тихо*). Я боюсь.

Ш а р л ь (*тихо*). Почему?

К о х. Я боюсь. Не знаю, почему.

Ш а р л ь. Оружие у тебя с собой?

К о х. Оружие? Нет. А почему ты спрашиваешь?

Ш а р л ь. Полицейский не пойдет в такое место безоружным.

К о х. Я не полицейский.

Ш а р л ь. Чиновник?

К о х. Нет.

Ш а р л ь. Обыватель?

К о х. Нет.

Ш а р л ь. Ну так кто же?

К о х. Да никто, просто нормальный, обычный человек.

Ш а р л ь. Если это правда, тебе и в самом деле есть чего бояться. (*Совсем тихо.*) Это «вестон»?

К о х. Что?

Ш а р л ь. Ботинки.

К о х. Я сам никогда не покупаю себе ботинки. (*Еще тише.*) Кто это?

Ш а р л ь. Кто?

К о х. Вон тот, в темноте, тот, кто смотрит на меня.

Ш а р л ь (*еще тише*). Не волнуйся так. Ты вооружен?

К о х. Нет, я же вам сказал, что нет.

Ш а р л ь. Никто не пришел бы сюда безоружным без причины.

К о х. У меня есть причина.

Ш а р л ь. Значит, у тебя есть и оружие.

К о х. Нет.

Ш а р л ь. Если это правда, пропала твоя голова, старина.

Шарль подходит к Абаду. Абад и Шарль говорят что-то друг другу на ухо. Шарль возвращается к Коху.

Ш а р л ь (*обращаясь к Коху*). Он хочет знать, кого вы ищете.

К о х. Никого.

Ш а р л ь. А зачем же вы тогда пришли?

К о х. Чтобы умереть; я здесь, чтобы умереть.

Ш а р л ь (*тихо*). И кто же хочет твоей смерти?

К о х. Никто. Я сам.

Ш а р л ь. Почему?

К о х. Это моя собственная, отдельная история, и дело тут в деньгах. Мне нужно отчитаться за деньги, которые мне доверили, ну, а денег этих больше нет. И чтоб вы знали, деньги эти особенные, священные. Я не могу прийти в административный совет. Если хотите, речь идет о репутации. Моя репутация идет ко дну. Мне-то наплевать, это меня не смущает, я просто не хочу видеть сам момент погружения.

Ш а р л ь (*тихо*). Это место не годится, чтобы скрываться от тюрьмы.

К о х. Я и не скрываюсь, кто тут вообще ведет речь о тюрьме? Вы можете себе представить сестер-монахинь, вызывающих в трибунал почтенного человека, которому они с полным доверием поручили распоряжаться своими деньгами? У меня и возраст не тот, да и желания маловато, чтобы придумать себе новую биографию.

Ш а р л ь (*еще тише*). А почему бы тебе не бежать за границу со всеми деньгами?

К о х. С какими деньгами? Говорю же вам, я не знаю, что с ними сталось. (*Спустя некоторое время.*) Мне никак не удается вспомнить. Может, тратились понемногу, изо дня в день. Немного берешь сегодня, немного потом, так, наверное. Я не припоминаю больших расходов. Жизнь я веду самую обыкновенную. Не помню никаких особенных безумств, которые я совершал бы в последние годы. Просто не стоит, уходя в отставку, соглашаться на административную работу, где за тобой некому присматривать.

Ш а р л ь (*немного погодя, обращаясь к Абаду*). Он приехал в автомобиле. Он не полицейский. Он безоружен. У него нет разумной причины. Он псих.

Абад говорит что-то на ухо Шарлю. Шарль возвращается к Коху.

Ш а р л ь. Он хочет знать, зачем ты пришел сюда улаживать свои грязные делишки.

К о х. Я когда-то знал этот квартал. Я искал место под стать себе самому. Я просто хочу, чтобы мне позволили подойти к реке, чтобы мне позволили подобрать два камня. Я не буду шуметь. Я не хочу, чтобы меня ударили, не хочу, чтобы мне причинили боль. Мне больше нечего дать.

Ш а р л ь. Ты пришел один?

К о х. Да. Если не считать женщины.

Ш а р л ь. Женщины?

К о х. Она вела машину. Она наверняка еще там.

Ш а р л ь. Это все?

К о х. Все.

Ш а р л ь (*внезапно*). А в порту что, забастовка?

К о х. Забастовка? Я ничего об этом не знаю, что вы мне тут твердите о забастовке? По-моему, всегда где-нибудь забастовки. Вообще-то я живу в другой части города, меня не касаются эти портовые дела, я обычно и нос-то наружу не высовываю.

Абад и Шарль о чем-то долго шепчутся.

Ш а р л ь (*обращаясь к Коху*). Он не хочет.

К о х. Почему?

Ш а р л ь. Он говорит, что мертвый привлечет сюда полицию.

К о х. Черта с два. Дело замнут. Хотите, я черкну пару слов, что вы тут ни при чем? Вы отнесете записку той женщине.

Ш а р л ь. Он не хочет.

К о х. Скажите ему, что с камнями в карманах мое тело сразу пойдет на дно, никто ничего не увидит.

Ш а р л ь. Он отказывается.

К о х. Упросите его.

Ш а р л ь. Нет. (*Тихо.*) А что ты мне за это дашь?

К о х. Я вам уже все отдал. И вы даже не подобрали с земли часы.

Ш а р л ь. Я ничего не подбираю с земли.

К о х. Возьмите машину.

Ш а р л ь. Ты не дал мне денег.

К о х. Я отдал вам мои кредитные карточки.

Ш а р л ь. Но не деньги.

К о х. Но это и есть деньги; я не знаю других денег.

Ш а р л ь. У тебя в карманах.

К о х. Я вывернул карманы. Заберите мой пиджак, если хотите, но оставьте меня в покое с этими деньгами. Чего вам еще? Сто франков туда, сто франков сюда, алкоголь и сигареты, чушь собачья. Бумажки и монеты — это деньги бедняков, деньги дикарей. Мои кредитные карточки — вот деньги, и мой «ролекс», мой автомобиль. Машина припаркована в двух кварталах отсюда. И не говорите мне, что машина — это не деньги.

Ш а р л ь (*обращаясь к Абаду*). Он не отвечает на вопросы. Я думаю, что он совершенно свихнулся.

Кох подходит к воде, поднимает два камня. Шарль подходит к нему и хватает за полу пиджака.

Ш а р л ь (*обращаясь к Коху, очень тихо*). Ты и в самом деле хочешь это сделать?

К о х. Да.

Ш а р л ь. Почему? У тебя есть все, что тебе нужно, ты можешь уехать куда угодно. У тебя есть монета; я ее прямо-таки чую, запах разъедает мне глаза. Зачем тебе это делать?

К о х. Оставь меня в покое.

Ш а р л ь. А ключи?

К о х. Они в зажигании, по-моему.

Ш а р л ь. А женщина?

К о х. Сами разбирайтесь с нею.

Ш а р л ь. А твои ботинки?

К о х. Я оставлю их себе. (*Шарль отпускает Коха.*)

Шарль смотрит на Абада. Абад смотрит на Коха, Кох кладет в карманы два камня.

На второй день, незадолго перед рассветом, когда он лежал у себя на койке, помощник пришел сказать ему, что чужой парусник вошел в гавань.

Мелвилл

Ночь, шоссе, слышен шум воды, бьющейся о стены. Выходит Фак, за ним идет К л е р. Они останавливаются перед дверью в ангар.

Ф а к. Ну хорошо, ты дошла сюда, теперь пойдем туда.

К л е р. Там слишком темно, чтобы я могла пройти.

Ф а к. Не темнее, чем здесь.

К л е р. И в самом деле, здесь совсем темно.

Ф а к. Не совсем, потому что я тебя вижу.

К л е р. А я тебя — нет, значит, для меня тут темным-темно.

Ф а к. Если ты пойдешь туда со мной, я скажу тебе что-то о том, о чем я скажу тебе, если мы вместе пойдем туда.

К л е р. Я не могу туда пойти, брат меня прибьет.

Ф а к. Твой брат не узнает.

К л е р. Даже если и не узнает, я все равно не хочу идти.

Ф а к. А зачем же тогда ты шла за мной до сих пор?

К л е р. Я дошла до этого места просто чтобы прогуляться, потому что я выпила слишком много кофе, потому что у меня дома было слишком жарко, а вовсе не затем, чтобы что-то делать с тобой.

Ф а к. Я и не прошу тебя ничего делать, позволь, чтобы что-то делали с тобой; я сам отведу тебя туда и сам займусь всем.

К л е р. Там слишком темно, а я слишком мала, и мне страшно.

Ф а к. В крыше и стенах дыры, там не так темно, как снаружи, потому что огни порта светят с другой стороны.

К л е р. Но как мне в этом убедиться, чтобы не бояться, как?

Ф а к. Просто закрой глаза, вот и все.

К л е р. Это глупо; если я закрою глаза, наступит темнота.

Ф а к. Если ты закроешь глаза, тебе будет все равно, что творится снаружи — темно там или нет, ты сможешь сделать вид, будто там полно света, просто у тебя глаза закрыты, и будто я веду тебя, и мы вдвоем идем туда, и ты откроешь глаза, когда я тебе скажу, а может, и вовсе не стоит будет их открывать.

К л е р. Если бы на улице был свет, я смогла бы увидеть дверь и смогла бы сказать, пойду я туда или нет. Но сейчас мне даже двери не видно, и я не могу сказать, хочу я этого или нет. Думаю, что не хочу, потому что я не вижу двери, так что если бы я не знала наверняка, что дверь здесь есть, потому что я вижу ее каждый день, но только днем, я вообще не знала бы, есть она или нет; и потому что, если бы ты со мной не разговаривал, я не знала бы, есть здесь ты или вообще кто-нибудь, так что в конце концов я испугалась бы по-настоящему.

Ф а к. Нельзя бояться слишком долго, непрерывно, надо же когда-нибудь перестать быть маленькой.

К л е р. И потом, я совершенно точно знаю, почему ты хочешь, чтобы я пошла туда; а вот этого я совсем не хочу, потому что я совершенно точно знаю, в чем тут дело.

Ф а к. Если ты еще мала, ты не можешь знать совершенно точно, почему я хочу, чтобы мы вдвоем пошли туда, а если ты знаешь совершенно точно, зачем туда ходят, значит, ты не так уж мала, так что перестань выдумывать, пойдем, вот и все.

К л е р. Может быть, я и не знаю этого совершенно точно, потому что я еще мала, но я уверена, что ничего в этом хорошего нет, потому что брат меня прибил бы, если б увидел сейчас с тобой.

Ф а к. Как ты можешь говорить, что в этом нет ничего хорошего, если ты совсем не знаешь, что это такое?

К л е р. Может, я и не знаю, что это такое, потому что я мала, но не думай, что если я мала, то ты мне можешь говорить что угодно, и я это проглочу.

Ф а к. Но послушай, как же ты можешь определить, хорошо это или нет, если ты никогда ни с кем не попробовала этого делать? Вот если б ты попробовала и сказала: «Нет, ничего хорошего», я сказал бы: «Ну, ладно, мы не пойдем». Но я-то знаю, что если б ты попробовала, то не сказала бы: «Ничего хорошего», ты сказала бы: «Замечательно» и пошла бы туда, не выдумывая всю эту ерунду, я-то знаю, что сначала надо попробовать и только потом можно сказать: «Я знаю».

К л е р. Почему бы тогда тебе не сказать мне прямо здесь все то, что, как ты говоришь, тебе нужно мне сказать?

Ф а к. Не здесь, я скажу тебе это там, а потом я дам тебе что-то.

К л е р. Что?

Ф а к. Я дам тебе это потом.

К л е р. Я ведь вовсе не говорю, что в один прекрасный день я туда не пойду, если кто-то очень, очень красивый предложит мне: «Пойдем», но проблема вся в том, что тебя я знаю, я вижу тебя каждый день, и даже если сейчас темно, я сразу же вспомню, какой ты; я вовсе не хочу об этом говорить, потому что это не слишком-то вежливо, но ведь о тебе нельзя сказать: «Ты такой красивый», я сказала бы тебе: «Ну ладно, я пойду с тобой туда» — и отказалась бы от остальных.

Ф а к. На самом деле ты не можешь знать, красив парень или нет, ты вообще ничего не можешь знать о парнях.

К л е р. Это почему же, позволь спросить, я ничего не могу знать? Слишком сильно сказано. Я ведь могу посмотреть на человека и сказать: «Этот красив» или: «Некрасив». И не годится тебе самому говорить: «Я очень красив» — это было бы слишком просто. Обычно другие говорят о ком-то, красив он или нет. Каждый день я вижу множество людей, и я ведь не совсем дурочка, я способна выбирать, я могу сказать: «С этим я пойду, а с этим — нет».

Ф а к. Ты не всегда можешь смотреть на парня так, как смотришь на девчонку; да и вообще ты не знаешь, куда смотреть и как оценивать парня; вот стоит тебе попробовать и тогда ты скажешь: «Какой я была дурочкой, когда говорила, что этот мальчишка красив,

ведь на самом деле он вовсе некрасив, или когда говорила, что этот парень некрасив, ведь сейчас я знаю, что он красивый».

К л е р. Ну а если я пойду, ты говорил, что дашь мне что-то?

Ф а к (*протягивая сжатый кулак*). Зажигалку.

К л е р. Я не курю.

Ф а к. Она золотая, с монограммой. (*Показывает зажигалку.*)

К л е р (*протягивая руку*). Ну хорошо, я возьму.

Ф а к. Я тебе ее дам, если ты пойдешь со мной.

К л е р (*убирая руку*). Значит, не возьму. Когда что́-нибудь и впрямь отдают, то просто дают, и все, и ничего не просят взамен.

Ф а к. Я ничего и не прошу.

К л е р. Как это — не просишь? Это ты загнул.

Ф а к. Я не прошу тебя говорить: «Ладно, я пойду с тобой туда», я прошу тебя не говорить: «Нет, я не пойду»; я прошу тебя не делать чего-то, а значит, я не прошу тебя что-то делать; а вот если ты не пойдешь, если ты откажешься, значит, ты что-то сделаешь, а я тебя вовсе об этом не просил, совсем наоборот.

К л е р. Брат меня прибьет.

Ф а к. Никто не узнает.

К л е р. За тобой стоит дама, она смотрит на нас.

Фак оборачивается. За ним стоит Моник.

М о н и к. Слышали всплеск? Я почти уверена, что слышала. Так бывает, когда человек падает в воду. (*Быстро подходя к Факу.*) Это зажигалка Мориса, что вы с ним сделали? (*С другой стороны ангара слышно, как что-то тяжелое падает в воду.*) О, господи! Я была в этом уверена. (*Подходит к Клер.*) Будь добра, малышка, покажи мне дорогу, мне нужно его вытащить оттуда. Вода, наверно, ледяная, грязная и полна мазута, а он не умеет плавать. Ничего не видно, я заблудилась, проводи меня. (*Фак смеется.*) Вот, возьми, я даю тебе деньги и потом еще дам. (*Фак смеется.*) Вот дурочка. Ничего тебе не дам. (*Она собирается уйти.*)

К л е р. Не туда, совсем не туда.

М о н и к. Ты хочешь, чтобы тебя просили, это отвратительно. (*Идет в другую сторону.*)

К л е р. И не туда.

М о н и к. Почему ты такая злая? Что я тебе сделала? Почему ты такая глупая? Покажи мне дорогу, направление, покажи мне хотя бы начало нужного направления.

К л е р. Возьми мою туфлю. (*Протягивает ей туфлю.*)

М о н и к. Иди к черту со своей туфлей.

К л е р. Ну, значит, я не покажу тебе дорогу.

М о н и к. Дай, дай мне твою туфлю. (*Берет туфлю.*) Что мне делать? Давай побыстрее, я тороплюсь.

К л е р. Если ты торопишься, я не смогу тебя проводить, я не могу бежать в одной туфле.

М о н и к (*подходит к Факу*). Помогите мне, месье. (*Клер смеется.*) Я не говорю о машине. Я знаю, что вы забрали ключи, я не буду об этом говорить. Я вернусь пешком, как-нибудь устроюсь. Но, по крайней мере, проводите меня туда, к нему, чтобы я могла его увести. (*Фак протягивает ей руку.*) Я это знала; вы кажетесь добрым, невероятно добрым; вам заплатят за эту услугу. (*Перед самой дверью, когда Фак тащит ее к ангару, говорит.*) Там внутри слишком темно, я не хочу проходить здесь, я уверена, что есть другая дорога.

Ф а к. В крыше дыры, и огни порта светят с другой стороны; тут нет другой дороги.

М о н и к. Ах, нет, пожалуйста, не думайте, что я совсем дуреха. (*Снова слышен всплеск, как будто в воду плюхнулось что-то тяжелое.*) На этот раз слишком поздно, он исчез. (*Обращаясь к Факу.*) Идиот, с таким лицом вы не проедете и километра на этой машине, вас тут же остановит полиция; лучше сразу отдайте мне ключи, пока я не устроила неприятностей. (*Начинает плакать.*) Да пусть он сдохнет, пусть потонет, пусть ему раздует живот, пусть его сожрут рыбы, пусть он станет водорослью, устрицей, мне наплевать, мне и вправду осточертели его выходки.

Входит Кох, он промок насквозь, его ведет Шарль.

М о н и к (*обращаясь к Клер*). Не стой тут как вкопанная, дуреха, видишь, что он промок. Пойди принеси полотенца. (*Обращаясь к Факу.*) Побыстрее отдайте мне ключи, я не собираюсь торчать в этой дыре до самого утра. (*Шарлю.*) Эй, вы, оставьте его в покое.

Ш а р л ь (*обращаясь к Моник*). Он подвернул себе лодыжку.

М о н и к (*Шарлю*). Идиот. Я сама его поддержу. (*Обращаясь к Клер.*) Ну, так что же? Я жду.

К л е р (*обращаясь к Моник*). Я вас не знаю, не понимаю, отчего я должна прислуживать вам, как горничная.

Ш а р л ь (*обращаясь к Клер*). Клер, пошевеливайся.

М о н и к (*обращаясь к Клер*). И рубашку, белье, чтобы можно было перевязать его лоскутами.

Ш а р л ь (*обращаясь к Клер*). А куда делась твоя туфля?

М о н и к (*обращаясь к Клер*). Ну, давай же, не стой тут.

К л е р. Посмотри. (*Смеется, показывая на небо; занимается день.*)

Кох теряет сознание на руках у Моник. Шарль идет к Факу, но вдруг натыкается на Клер, которая тащит его за собой вдоль стены ангара.

Перевод С.Исаева

Koltès Bernard-Marie. Quai ouest. Paris. Minuit. 1985. Фрагмент. Полностью «Западная пристань» (и шесть других пьес Кольтеса) выйдет в издательстве «ГИТИС» в 1995 году.

Ангар на Западе

Заметки

На берегу реки Гудзон, к западу от Манхэттена, был большой ангар, составлявший часть старых доков. Порт Нью-Йорка уже давно перенесли в Бруклин, и этот ангар, наряду с прочими, оказался ненужным и бесполезным для портовой коммерции.

В 1983 году мэр Нью-Йорка, сообразуясь с планами укрепления безопасности и нравственности, приказал обнести этот ангар высоким деревянным забором; там поставили даже сторожей с собаками. Спустя год ангар снесли, и сегодня на этом месте осталась только дамба на сваях, выдающаяся в море.

Мне хотелось описать место, подобно тому как конструируют ангар, иначе говоря, вначале создать структуру, которая пронизывает собой все — от фундамента до крыши, — создать еще до того, как мне станет ясно, чем она будет наполнена, создать просторное и подвижное пространство, некую достаточно жесткую форму, которая сможет заключать в себя другие формы.

Немногие из пространств способны — подобно этому исчезнувшему ангару — вызвать у вас ощущение, что они могут содержать в себе все что угодно; говоря это, я подразумеваю какое угодно событие, немыслимое в другом месте. Ну и, конечно же, моей первой мыслью было заставить встретиться тут двух людей, для которых нет никакой причины встречаться вообще и где бы то ни было. Так появились Кох и Абад.

Мне случается порой, когда я встречаю одного человека, в котором ничего — и я повторяю, ничего, кроме того, что он ест, спит и ходит на двух ногах, — не похоже на человека другого, мне случается спрашивать себя: а что произошло бы, представь я

их друг другу? В реальной жизни, конечно, ничего особенного не произошло бы; собаки превосходно привыкают к людям, совершенно не поражаясь взаимным различиям. Нужны особые обстоятельства, события или места, чтобы такие люди были вынуждены смотреть друг на друга и друг с другом разговаривать; думаю, это возможно на войне или в тюрьме; но одним из таких мест был бы ангар; да и подмостки театра — такое же, разумеется, место.

По существу, это немного похоже на то, как если бы я свел вместе, в одной и той же пьесе, персонажа, вышедшего из моего детства, и персонажа из моей юности. Думая о мире моей юности и думая о мире моего детства, который не был ни буржуазным, ни военным, ни провинциальным, ни французским, я мог заранее вообразить, что, соприкоснувшись друг с другом, они взглянули бы друг на друга смущенно и любезно, пожали бы друг другу руки и поспешили бы разойтись, так и не допустив, чтобы хоть что-нибудь произошло, но при этом один уносил бы бумажник другого, а второй, в свою очередь, вытирал бы руки платком. Но поскольку они следуют друг за другом в моей личной хронологии, то есть сталкиваются там и долго всматриваются друг в друга, я все же продолжаю считать, что они вполне могли бы сделать это на театральных подмостках. Точно так же Кох использует Абада, чтобы добиться своей цели, а Абад, в свою очередь, — Коха, причем до этого им придется общаться, им придется точно понять, чего хочет другой, тем самым осознавая и некую общность интересов.

Мотивы, которые вынудили меня написать эту пьесу, столь многочисленны, что в конечном счете они-то и образовали главное препятствие для ее создания. Представьте себе, что в одно прекрасное утро вы одновременно присутствуете на двух событиях, происходящих в ангаре. С одной стороны, занимается день, и это происходит так странно, неестественно, когда солнечный свет проникает в каждую щель на толевой крыше, оставляя часть помещения в темноте и вместе с тем так меняя саму эту тьму, что происходит как бы любовное соитие между светом и предметом, который ему сопротивляется. С другой же стороны, вы одновременно слышите диалог между немолодым мужчиной, беспокойным, нервным, пришедшим сюда в поисках наркотика или чего-то иного, — и здоровым типом, который развлекается, запугивая его, и, возможно, в конце концов действительно его убивает. И вы говорите себе: вот об этой-то встрече я и хочу рассказать. И затем вдруг очень быстро вы понимаете, что оба эти события нерасторжимо связаны между собой, что они составляют одно и то же событие, только увиденное с двух точек зрения; но тут же приходит и момент, когда нужно выбирать между ними или, точнее, когда нужно решать, какую из историй вывести на авансцену, а какую оставить фоном. И рассвет вовсе не обязательно окажется тут фоном.

Сюжет

[...] В «Западной пристани» я попытался максимально прояснить свои цели; а это вынудило меня намеренно приглушить цели ложные. [...] Когда нам рассказывают какую-нибудь историю, мы слишком часто склонны задаваться вопросом «почему?», тогда как, на мой взгляд, единственный правомерный вопрос — это «как?». Если вы выгляните из окна и будете смотреть на проходящих мимо людей, вы же не станете все время спрашивать себя: почему этот пьяница напился? Почему у этой молоденькой женщины седые волосы? Почему этот мужчина разговаривает сам с собой? Вы не станете об этом спрашивать, оттого что ответ на подобный вопрос, по всей вероятности, окажется банальным, неполным, влекущим за собой всевозможные ошибки и предубеждения. Точно так же во всем, что касается Коха, я полагаю лишь одно: он хочет покончить с собой. Именно поэтому он и сам оказывается совершенно растерянным, когда у него допытываются о причинах; эти причины и впрямь несущественны; я мог бы привести их десятки тысяч, и все они были бы и вескими, и недостаточными. Во всяком случае, им движет это желание, и для нас важно понять, как он станет поступать, что это желание вызовет и раскроет в нем самом и вокруг него. [...]

Нужно забыть о том, что исходной точкой этой пьесы остается Нью-Йорк, этот конкретный ангар, равно как и то, что представители многих рас говорят тут на одном и том же языке, но в совершенно разной манере; ибо это вовсе не сюжетная пьеса; это не «американская» пьеса; моих персонажей можно отыскать к востоку от Атлантики, от северного до южного побережья. [...]

Персонажи

Чтобы избежать наивного взгляда, согласно которому неудачник — это человек, который не добился успеха в самом вульгар-

ном смысле слова, нам придется рассеять представления, будто персонажи «Западной пристани» — это неудачники. Вне всякого сомнения, существует множество «неудачников», которые никогда не терпели никакого поражения, во всяком случае, это понятие не несет в себе никакого особого смысла. Поражение — это нечто совсем другое. К примеру, Шарль проходит через серию поражений, однако же он умирает, если можно так сказать, довольным; во всяком случае, довольным, насколько это вообще возможно. Поражение — это вовсе не отсутствие способности удовлетворить желание, а скорее один из аспектов сложности желания; это само желание, которое пребывает внутри себя. [...] Преимущество всех историй, которые тут рассказаны, состоит в том, что можно выдумать наилучший из возможных финалов. Ведь можно исходить и из принципа, согласно которому каждый до конца осуществляет все то, что он желал или должен был осуществить; количество раненых или убитых ничего по сути дела не меняет. [...]

Театр

Я вижу театральные подмостки как временное место, так что все персонажи постоянно намереваются в какой-то момент его покинуть. Это как бы некое место, ставящее перед ними проблему: ведь это не настоящая жизнь, поэтому как бы нам ускользнуть отсюда. Кажется, будто решения всегда лежат за пределами сцены, как это отчасти происходит в классическом театре.

Для нас, составляющих поколение кинематографа, автомобиль может выступать на сцене как бы символом оборотной стороны театра — скорости, перемены места и так далее. А целью театра становится попытка покинуть подмостки с тем, чтобы обрести настоящую жизнь. Вполне понятно, что я сам не знаю, действительно ли где-то существует настоящая жизнь, не оказываются ли персонажи, покинув эту сцену, в конце концов на какой-то иной сцене, в ином театре, — и так до бесконечности. Может быть, как раз этот самый главный вопрос и позволяет театру продолжать существовать.

Я всегда немного недолюбливал театр, поскольку театр — это противоположность жизни; однако я всегда в него возвращаюсь, и я люблю его, поскольку театр — это единственное место, о котором можно сказать, что это не жизнь.

О нет, я не пишу свои пьесы, как пишут сценарии для фильмов; для кино я рассказывал бы другие истории и совершенно другим способом. И дело не в том, что автомобиль пристроен тут как бы в месте, принадлежащем кинематографу; вовсе не пространство, или внешнее окружение, или средства, которыми пользуешься, создают различие между ними — дело в том, как они используются и какова их функция. Конечно же, я пишу пьесы, действие которых происходит в открытом пространстве, потому что мне не хочется писать истории, происходящие на кухне. Однако я уверен, что ни одна из трех моих пьес не могла бы существовать нигде, помимо театральной сцены.

То, каким образом режиссер видит будущий спектакль, и представление актера о пьесе настолько различны, что лучше всего, наверное, чтобы они, насколько это возможно, вообще не соприкасались, встречаясь лишь в последний момент. Что касается меня, то я всегда писал в одиночестве, и никогда не вмешивался в режиссуру. [...]

Нет ничего легче, чем написать красивую любовную сцену; то, что зовется умением «хорошо писать», — элементарно, это умеет каждый. То, что по-настоящему трудно, чему нужно учиться специально и на обучение чему уходит уйма времени, и что не удается, и что начинаешь сызнова, и что не совсем удается, и что не дает тебе спать, — это, скажем, каким образом заставить какой-то персонаж вернуться на подмостки, как дать ему повод уйти и при этом видеть, до какой степени этот повод изменяет всю заранее придуманную тобой сцену; как управлять персонажами, даже когда они находятся за сценой, чтобы не забыть, каким именно образом их придется возвращать обратно. И к тому же я всегда хотел все попробовать: флэш-бэки, перемещения во времени, сцены «несколько месяцев спустя»; это происходило вплоть до того самого момента, когда мне вполне ясно показалось, что время в театре течет линейно, непрерывно длясь от начала до конца пьесы, и что нельзя менять внешнее обрамление действия без серьезной на то причины. Короче, я заново открыл правило «трех единств», в котором нет ничего произвольного и насильственного, даже если мы сегодня можем использовать его иначе. Во всяком случае, именно умение считаться со временем и местом составляет одно из величайших качеств театра. Кино и роман путешествуют, театр же покоится вместе с нами на твердой земле.

Я не слишком-то хороший театральный зритель. Я вполне способен смотреть тысячи скверных фильмов, мне всегда кажется, что там можно почерпнуть что-нибудь хорошее, тогда как в театре... Вам часто пытаются

показать смысл того, о чем ведется рассказ, но вот сама история — ее-то как раз рассказывают плохо; между тем, мне кажется, что авторы и режиссеры нужны именно для того, чтобы хорошо рассказывать истории, а не для чего-то иного.

Например, когда я вижу, как на подмостках используют затемнение (действуя со светом!), мне всегда хочется выйти из зала: свет зажигается, персонажи уже тут, они беседуют; свет гаснет, пол скрипит, машинерия шумит, заводят музыку, в это время ничего не происходит, внимание занять нечем, оно как бы отпущено на каникулы; внезапно свет снова вспыхивает, мы переходим в новое место с теми же персонажами или же остаемся на том же месте с новыми; требуется по крайней мере три реплики, чтобы разобраться, происходит ли действие час спустя или через десять лет, и нужно снова заинтересоваться историей — вплоть до нового затемнения. Если люди, занимающиеся театром, и впрямь имеют право на подобные вещи, театр всегда будет уступать любой другой технике. В таком случае я сам всегда предпочту пойти в кино: технические средства здесь гораздо совершеннее, чтобы сменить бобину, не нужно пяти минут, и, по крайней мере, тут не слышно, как актеры в темноте натыкаются на мебель.

Актеры

[...] Мне кажется, что режиссеры чересчур увлечены «репертуарным театром». Режиссер считает себя героем, если ставит одну пьесу современного автора на шесть пьес Шекспира, Чехова, Мариво или Брехта. Неправда, что авторы, которым стукнуло уже по сто, двести или триста лет, все еще рассказывают сегодняшние истории; конечно, всегда можно обнаружить какие-то соответствия; однако меня никогда не заставят поверить в то, что любовные истории Лизетты и Арлекина остаются современными. Сегодня любовь изъясняется иначе, а значит, и сама она уже иная. Что мы сказали бы о драматургах, которые принялись бы сегодня писать рассказы о слугах и графинях в замках XVIII века? Я первый восхищаюсь Чеховым, Шекспиром, Мариво и пытаюсь извлекать из них свои уроки. Но даже если в наше время недостает драматургов такого уровня, все равно лучше играть современного автора со всеми его недостатками, чем шесть Шекспиров. [...]

Никто, и прежде всего ни один режиссер, не имеет права заявлять, что сегодня нет больше драматургов. Понятно, что их не знают, просто потому, что их не ставят, и в наши дни считается неслыханной удачей, если тебя играют в приличных условиях; а ведь это самое малое, чего можно ждать. Как можно ждать от драматургов, что те станут совершенствоваться, если от них ничего не требуют и если никто не пытается извлечь лучшее из того, что они уже сделали? Драматурги нашего времени ничуть не хуже сегодняшних режиссеров.

Перевод С.Исаева

Un hangar, à l'ouest. — В сб.: Bernard-Marie Koltès. Roberto Zucco. Paris. Minuit. 1990.

Публикуется с сокращениями

Кольтес. Западнее уже восток

Популярность во Франции Бернар-Мари Кольтеса сопоставима лишь с известностью двух других идолов постмодернистского сознания — Жана Жене и Мишеля Фуко. После его смерти от СПИДа в 1989 году в возрасте сорока одного года осталось несколько пьес и один роман.

Годы болезни Кольтес провел замкнуто, несмотря ни на что продолжая писать. Он — из послебеккетовского поколения французских драматургов, он всегда стоял в стороне, всегда был одинок и ни на кого не похож. Разве что Жан Жене с его так и не осуществившейся грезой о «театре как поэтическом событии, а не спектакле» приходит на память в связи с Кольтесом.

Упорное ускользание театра Кольтеса из-под власти контекста, его абсолютная самостоятельность и независимость все же должны быть как-то объяснены — и потому появляется искушение вывести это объяснение из личности самого автора. Возникает образ Кольтеса как адекватного воплощения постмодернистской свободы с ее прихотливым совмещением многочисленных «я», с сохраняющейся возможностью случайного и немотивированного перехода от одной его ипостаси к другой. Постмодернистское сознание предлагает считаться с такой незавершенностью и непредсказуемостью, что, замечу в скобках, отнюдь не тождественно признанию бессмысленности существования. Скорее, речь идет о нашей неспособности присвоить некую сущность, которая — от рождения до смерти —

определяла бы нашу сердцевину, суть и итог. Тогда вопрос «почему?» в отношении кольтесовских героев становится просто непродуктивным. Здесь мы каждый раз имеем дело как бы с поверхностью, с видимыми последствиями, с кругами на воде, тогда как вся социальная и психологическая подоплека поступков персонажей автора не интересует. Художнику остается одно: схватывать, фиксировать фактические проявления, видимые «следы» существования.

Отношения героев не определяются набором четких правил, они хаотичны, потому что свободны. Два круга реальности не пересекаются, однако их отношения здесь вовсе не безразличны, вовсе не нейтральны. Они могут проявить себя, лишь сохраняя некоторое заповедное расстояние; только так каждый из них способен наконец распознать себя, исполниться смыслом, то есть очеловечиться. Можно сказать, что содержание пьес Кольтеса отчасти и сводится к одному-единственному сюжету — к мучительной попытке очеловечиться. Мучительной оттого, что рассчитывать тут персонажу не на кого, это всегда его собственное, не разделенное ни с кем приключение.

Новой культурной парадигме служит у Кольтеса и образ чужака. Его можно интерпретировать двояко: с одной стороны, это простодушный дикарь, вольтеровский Кандид, выпадающий из общего ряда как раз благодаря своей семантической однозначности; с другой же, — своего рода «черный ящик», несмотря на всю таинственность содержимого дающий некоторые предсказуемые реакции на выходе. Обе версии совпадают в одном: в таком дикаре непременно присутствует та самая, казалось бы, начисто преодоленная определенность, присутствует как предрассудок, как пережиток прежней сущности, сократившийся буквально до точки, топографического обозначения места, до сгущения черноты (недаром и Абад в «Западной пристани», и Альбури в «Битве негра с собаками» отличаются от прочих прежде всего своей чернотой). Значение имеет уже само их присутствие как своего рода оселка, по которому проверяются все прочие персонажи. Подобно тому как в гомосексуальной связи ни один из партнеров не вправе рассчитывать на ответное чувство, здесь так же никто не вправе обусловливать свою любовь любовью другого. Тут иной тип любви, тут свобода и человечность даруются независимо от наличия ответа, отклика, возможности хоть как-то судить о другом. Кольтес называет это любовью-сделкой, но сущность ее как раз состоит в том, что я обязан признать: мне не дано никого судить, а вот судить меня может всякий, любовь же истинная проявляется лишь тогда, когда мы не рассчитываем на взаимность.

Впервые переведенные для этого номера заметки Кольтеса «Ангар на Западе» комментируют его самую, пожалуй, загадочную и сложную пьесу «Западная пристань». И, кроме того, представляют собой интересный опыт авторского метаанализа необычной театральной «территории» Кольтеса.

Эта пьеса рассыпается на вереницу разрозненных, самостоятельных жизней персонажей, как будто автор не сумел или не пожелал позаботиться о скрепляющем ее составе. Во всяком случае, попытка отыскать некую общую идею, тему или, наконец, сюжет вызывает упорное сопротивление текста. Как признавался Кольтес, здесь его привлекала и возможность поэкспериментировать: скажем, начать пьесу с одного сюжета, а завершить совершенно другим. Да и персонажи «Западной пристани» не так-то просты, как это может показаться на первый взгляд: их речь — по точному определению Патриса Шеро — играет, скорее, роль дымовой завесы, увертки или обманчивой личины. По словам же Кольтеса, один из главных персонажей — Кох — «предстает перед нами как бесконечное множество вложенных друг в друга саркофагов для мумии фараона, которые и задуманы с самого начала как череда обманов»...

Похоже, что настойчивый интерес многих крупных западных художников (особенно левого толка) к социальным проблемам произрастает на несколько иной почве, чем привычные нам добродетели социального равенства и партнерства. Я повернут к «другому», открыт для него не потому, что я изначально добрее: просто я узнаю самого себя только в сравнении, в противопоставлении, в столкновении (короче, в обмене) с «другим». Клер из «Западной пристани», само имя которой семантически несет в себе «ясность», нечто «светлое», постоянно ощущает зов темноты, куда ей рано или поздно придется пойти с каким-нибудь Факом. И суть тут не столько в беспокойном томлении, любопытстве или ноющей ране эротического желания — скорее, вся роль Клер в пьесе сводится к узнаванию себя, к обучению себе (вплоть до того, чтобы научиться «правильно умирать», как об этом пишет Кольтес в комментарии к «Западной пристани»; ритуалы умирания она подсматривает у другой героини). Себе же можно научиться только через «другого», «свет» виден через «тьму». Отсутствие цельности, отсутствие единой, раз и навсегда заданной сущности с лихвой компенсируются чередой «проверок», «испытаний», «уроков», преподанных каким-нибудь чужаком.

Кольтес любил вводить в свои пьесы, написанные прекрасным, даже чересчур правильным литературным языком, персонажей-иностранцев — негров, арабов, индейцев, тут сам язык, похоже, также плывет и двоится. В заново сотворенном мире и начинать все приходится сызнова. Тело постоянно развоплощается и не стремится уже избежать своей смертной участи (стоит вспомнить знаменательный эпиграф к «Западной пристани»: «Конец всякой плоти припомнился мне»), постепенно обращаясь в сгусток черноты, в предел осмысленной референции. Слово же, как заблудший ангел у Вима Вендерса, постоянно искушается плотью, находя себе все новые инкарнации. И у Кольтеса ангел — некая туманная фигура, стоящая на границе между словом и телом. Не то ли это существо, по которому тоскует одинокий персонаж в пьесе «Ночь на пороге лесов», признаваясь: «В этом бардаке я искал человека, подобного ангелу»?

Сергей Исаев

Легенда Арлетти

Элегантность, гордость и непоколебимость — качества, присущие королевам... В таком случае Арлетти — королева. Здравый смысл, честность, любопытство, храбрость, любовь к хорошо сделанной работе — сильные стороны рабочего люда. В этом случае Арлетти — работница. Лень, легкость, беспечность, бескорыстие, любовь к роскоши, свобода и молчаливость свойственны только женщинам, избранным судьбой... Арлетти и есть та роковая женщина, в устах которой самые простые слова становятся непреложной истиной...

Жан-Клод Бриали

Она могла бы стать французской Марлен Дитрих.

В конце первой мировой войны Леони Батиа работает на заводе, выпускающем снаряды для пушек. Случайная встреча — на улице! — с известным маршаном Полем Гийомом, ее первым Пигмалионом, перекрестившим Леони в Арлетт... Он знакомит ее с Дереном и Модильяни, с великим кутюрье Пуаре, с директором Театра Капуцинок. В 1918 году Арлетти покоряет Париж — отныне этот город будет у ее ног. Через два года двадцатилетняя манекенщица дебютирует на сцене... А в тридцать она позирует монпарнасской богеме, которая ею очарована. Ее свобода, красота и изящество вдохновляют интеллектуалов и художников. Ее божественное тело становится произведением искусства благодаря Кислингу, ее портреты пишут Ван Донген, Мари Лоренсен и Брак...

...Осенью 1944 года освобожденная Франция сводит счеты со всеми, кто каким-то образом сотрудничал с оккупантами. Не ограничиваясь главарями режима Виши, новая французская администрация, упустив, кстати, нескольких видных коллаборационистов, методично просеивает массы сквозь гражданские судебные палаты. Идет чистка населения в национальном масштабе: 49 723 приговора, из которых 46 145 вынесены гражданским судом. Благородная месть настигает не только авторов антисемитских листков, но и артистов, удостоившихся от вишистских властей легкого похлопывания по плечу. Или девушек, крутивших любовь с оккупантами.

Чистка застала Арлетти в конце работы над «Детьми райка». Говорят, ее привозили из тюрьмы на озвучание. На премьере ее не было. Первые зрители рыдали от восторга. Арлетти же находилась под домашним арестом.

«Самое страшное в революции не произвол, а правосудие», — скажет она однажды.

У нее был роман с атташе германского посольства. По слухам, он был человеком благородным, молодым, красивым. Арлетти отношений не скрывала, своим привилегированным положением, естественно, пользовалась, но при этом сохраняла — отстаивала — лишь свое право на личную жизнь. Аморально? Возможно. 17 июля 1943 года Кокто записывает в своем дневнике: «Арлетти уж слишком хитроумна. Считает себя тонким политиком. А ведь она совсем не привыкла к скандалам. Хочет «ответить» и отвечает очень неуклюже. Крикнула в публику: «Так вот что вы называете коллаборационизмом!» Если она любит своего немецкого офицера, то это ерунда. В Ницце, где все осуждают ее поведение, я сказал: «Арлетти — это Париж. Она оккупирована».

Если она его не любит, тогда дело серьезное».

Когда арестовали Тристана Бернара и вместе с другими евреями собирались отправить в лагерь, Саша Гитри и Арлетти добились его перевода в госпиталь Ротшильда. Не спасли Макса Жакоба: приказ о его освобождении, который был подписан благодаря хлопотам и Жана Кокто, пришел в день его смерти в лагере Дранси. Но все же у некоторых актеров-«коллаборационистов» есть свой маленький «список Шиндлера». Тем не менее после освобождения они отправляются в переменивший начальство и клиентуру Дранси, а затем в провинцию без разрешения заниматься профессиональной деятельностью. Арлетти не работала три года...

Незабываемая Гаранс из «Детей райка», легенда французского кино, Арлетти превратилась со временем в объект странной неотпускающей ностальгии с несмываемым пятном в биографии.

Сергей Бунтман

Леони Батиа, будущая Арлетти. 1917

Жан-Клод Бриали, Жан-Пьер Лавуанья — Арлетти

— Давайте начнем сначала. Вы помните свой первый день на съемочной площадке?

— Наверняка это была «Нежная любовь». Полная чушь! Но не из-за исполнителей и режиссера, наверное...

— А до этого вы играли в ревю, в театре...

— Да, я двадцать лет работала в театре! И я, наверное, единственная актриса, игравшая с двадцати до сорока только в Париже. Самая дальняя точка — театр «Ренессанс». Не то чтобы я брезговала гастролями, просто знать ничего этого не хотела. Не нравилось мне это. Я была в Париже, там и хотела оставаться. Когда едешь на гастроли, надо укладывать чемоданы, срываться с места. Так что в смысле гастролей я полная девственница. Такого рода невинность мне очень нравится.

— Когда читаешь ваши интервью, замечаешь, что в них есть две непременные вещи. Во-первых, вы не любите трусов и тех, кто бредет за стадом. Во-вторых, вы называете себя лентяйкой.

— Правильно, «панургистов» я не люблю. И так же верно, что я ленива от рождения. Да ведь я родилась в воскресенье! Но все-таки в три часа ночи...

— Но как уживается с ленью то, что вы в начале карьеры играли спектакль за спектаклем, фильм за фильмом?

— И это верно... Ну, если продолжить о гастролях... Впервые я выехала с «Жижи». Колетт мне когда-то предлагала сыграть в этой вещи, но я думала, что не смогу. Когда она умерла, ее муж пришел ко мне и предложил поехать с этой пьесой на гастроли. «Что, — сказала я, — для госпожи Колетт? Да сию же секунду!» Когда я играла в ревю Рипа[1], Колетт была театральным критиком. В театре-то я ее впервые и увидела. Она всегда сидела в одной и той же ложе, справа, практически на авансцене. Приходила со своим тогдашним мужем... Он был весьма эксцентричным человеком. А у нее был черный бинокль... Кажется, она писала что-то для газеты «Матен»... Я ее обожала. Есть две женщины, перед которыми я преклоняюсь: госпожа Колетт и Мари Лоренсен...

— Вы хорошо знали и Мистенгетт...

— Да, но это совершенно из другой области... Она была неотразима. Во-первых, я восхищалась тем, как она работала. Есть ли еще женщины, которые могут повторить то, что она вытворяла на сцене? Здоровье у

нее было потрясающее. И еще, по-моему, тридцать шесть зубов! (*Смеется.*) Однажды мы выходим вместе из «Кукушки», очень модного тогда ресторана, рядом с Оперой. Прогуливаемся, и тут я вижу, как молодой, симпатичный такой парижанин прямо ей говорит: «О, Мистенгетт, какое счастье видеть вас!» Тогда я ее обнимаю: «Чудесно наблюдать, как вас любят...» Идем дальше, проходим метров сто, и к нам подходит какой-то тип и говорит: «О, Арлетти!» А она: «Болван!» (*Смеется.*) Это было так естественно, так непосредственно...

— ***Когда вам предложили играть в театре, вы сказали, что театр не любите. Когда вы его полюбили?***

— О, очень скоро... Правда, поначалу я хотела только «пробежаться» по театру, заглянуть в него. Но я зашла и стала смотреть во все глаза... Я играла с Давья[2] — у нее был такой восхитительный голос... Ей было тогда лет двадцать. И я обо всех у нее спрашивала: «А это кто? А это? А она? А он?..» И помечала все на бумажечках, как писатель. Чтобы быстро научиться, чтобы вспоминать потом, потому что я не хотела там оставаться. Я решила, что буду в театре год, не больше...

— ***А потом что вы собирались делать?***

— Да я толком не знала. Я люблю неожиданности. И никаких планов. Никогда. Те, кто говорят, что у них есть планы, — смешные ребята! Со всеми их планами они когда-нибудь, как и мы все, подавятся своим свидетельством о рождении и окажутся на кладбище.

— ***А о кино вы тогда не думали?***

— Ну нет! Оно тогда было немое, а в немом я никогда ничего не делала!..

— ***Расскажите о своем детстве.***

— Детство у меня было, как в сказке... Мой отец работал шахтером в Сент-Элуа, а потом, как все шахтеры, служил в инженерных войсках под Версалем. Назад не вернулся, остался в Париже. Тогда как раз рождались промышленность и транспорт. Авто, мото, велосипеды, поезда... Отец пошел чернорабочим в первую трамвайную компанию, которая потом стала Парижской транспортной компанией. Тогда трамваи были паровые. Ну, я это говорю не потому, что он мой отец, он был просто очень умный и быстро продвинулся по служебной лестнице. Стал начальником депо, начальником управления... А мне трамваи очень нравились, они меня околдовали. У жирных мальчиков были игрушки — маленькие автомобили. А у меня — большие трамваи, в натуральную величину. Мы жили в Пюто. Там было полно итальянцев. Они, когда приезжали, все притаскивали на себе: матрасы, кухонные шкафы... Мы играли с соседскими детьми, которые приходили к нам во двор. И каждый день они нам дарили новенькую монетку. Одно, два, три су. И все новенькие... Моя мать, не то чтобы очень дошлая в этих делах, все-таки сказала: «Пропадайте, сколько хотите, но денег больше не берите». А эти ребята нам и говорят потом: «Почему вы больше ничего не берете? Вы не стесняйтесь, мы их сами делаем!» (*Смеется.*) Фальшивые были монетки! Я тут же все рассказала матери, а потом, когда отцу передали, он нам пригрозил: «Если только где-нибудь заикнетесь об этой истории, головы не досчитаетесь». Это на всю жизнь во мне осталось, чувство тайны. И данного слова... Когда отец умер, наши соседи — они очень разбогатели — приехали на похороны в белом «роллс-ройсе»... Шикарно выглядело, был в этом какой-то полет. А урок отца я навсегда запомнила. Мне, наверное, повезло, что я с детства узнала о кое-каких ценностях...

— ***Вы быстро поняли, что ваш голос — один из главных ваших козырей?***

— Нет, далеко не сразу... Ведь когда Поль Гийом[3] встретил меня на Бульварах, он обратил внимание на мою фигуру. Увидел и подумал: «На сцене она будет очень даже недурна...» Но все же я довольно скоро стала использовать свой голос. Когда заметила, что и другие так делают, и еще когда зацепилась за профессию... Удивительно, но я очень быстро заимела импресарио. Пришел какой-то тип, сразу после первого ревю, — это был Бунде, он в конце концов стал импресарио Фернанделя, — и предложил мне сыграть в еще одном ревю, в театре «Потиньер», который только что открылся. Потом не прошло и восьми месяцев, как я отправилась в «Сигаль»... Он мне очень облегчил жизнь. Устроил в «Варьете», где я сыграла в «Школе кокоток». С Ремю, Спинелли, Максом Дерли и Терезой Дорни... Ремю уже был «звездой». Спи была неотразима. Я уже знала, что это такое. Я ведь работала несколько месяцев манекенщицей у Пуаре. И знала, что такое шик. Одевалась она великолепно. Такая грация, такой шарм... В пьесе они расставались с Ремю на таких репликах: «Ты принесешь мне розу, очень бледную», — это она говорила. А он отвечал: «Безжизненную!» Люди приходили, чтобы это услышать, а некоторые сразу же после этих слов уходили. Сила реплики...

Был еще Макс Дерли, очаровательный... Вы знаете, что пьесу не взяли в «Комеди Франсез» из-за слова «кокотка»... А сейчас какой-нибудь фильм может называться «Не трахай мою бабку!». (*Смеется.*)

— ***Каким был Ремю?***

— Очень добрым, когда я только начинала... Макс был более великодушен, больше «учитель», он сразу говорил нам, что надо делать, что исправить... Ремю производил впечатление! Читаю как-то критическую статью в газете. Он меня видит и спрашивает: «Что это вы там читаете?» «Посмотрите, месье, тут критикуют эту пьесу». — «Швырните подальше и никогда не читайте критиков». Он был гигант, Ремю. Я им восхищалась, когда еще вместе с ним не работала. Ходила в театр на него смотреть. Это было нечто...

— ***Когда вы поняли, что на всю жизнь обречены играть комедии?***

— После «Школы кокоток». Там я и «зацепилась». Подумала: «А что, ведь славная профессия!» И решила: «Нет, никуда я не уйду, останусь здесь». Это Макс Дерли и Ремю заставили меня полюбить театр.

— ***Через десять лет после «Школы кокоток» вы снялись в своем первом фильме — «Нежная любовь». Вторым был «Ученый пес»...***

— Да, с Рене Лефевром. Вот был поразительный актер! А снял картину Жан Шу. Оригинал, очаровательный фантазер. Фильм, кажется, не имел большого успеха... Но тогда меня волновал только театр. Мне нравился Рип, мне нравился Бурде, мне нравился Гитри... И я не покидала сцену. Я полагала, что это великая профессия.

— ***Тогда вы много играли с Мишелем Симоном...***

— Да, да... Когда мы играли «Фрикфрак» в театре «Мишодьер», Виктор Буше и Симон не очень-то любили друг друга. Надо сказать, что на сцене Мишель Симон доводил Буше до истерики. Я сказала Виктору: «Хотите, я все улажу?» «О, нет», — ответил он. Боялся скандала. Очень был воспитанный человек, очаровательный... А Мишель так над ним издевался... Да, тот еще был тип. Даже со мной. Однажды я увидела, как — непонятно почему — он вошел в шкаф, стоявший где-то в углу декорации! Совершенно не зная, что делать, говорю ему громко: «Что ты там забыл, в этом шкафу? Выйдешь ты оттуда или нет?» Поворачиваюсь к публике и продолжаю: «Знаете, это не режиссер придумал». В конце концов он вылез, будто испугался, и, оказавшись перед публикой, сказал (*изумительно подражает голосу Мишеля Симона*): «Видите, как она со мной тут...» (*Смеется.*) Я уже рассказывала про премьеру «Фрикфрак»... Я придумала ему костюм, потому что он этим не любил заниматься. Меня одевала мадам Ланвен, а для него я выбрала тоже очень хорошие вещи... В «день швеи», то есть в день премьеры, смотримся мы в зеркало перед выходом на сцену, я ему говорю: «Ты очень хорош в своем костюме. А как тебе я?» Он отвечает: «С ума сойти, ты похожа на Заза...» Заза — это была обезьяна, которую он очень любил и которая незадолго до этого умерла! (*Смеется.*) Хорошо, что он мне так сказал. Страх сцены тут же пропал, и я подумала: «Ну, если я похожа на мартышку, мы уже в дамках». Потом я все-таки спросила у него: «Ты мне объясни, чем это я похожа на Заза?» А он, хитрец: «Прической...»

— ***Обычно вы боялись сцены?***

— Как все актеры... Кто же не боится сцены?

— ***Пьер Френе говорил...***

— Говорил, что не боится? Дурной знак... (*Смеется.*)

— ***А Марселя Карне вы встретили на съемках «Пансиона «Мимоза»?***

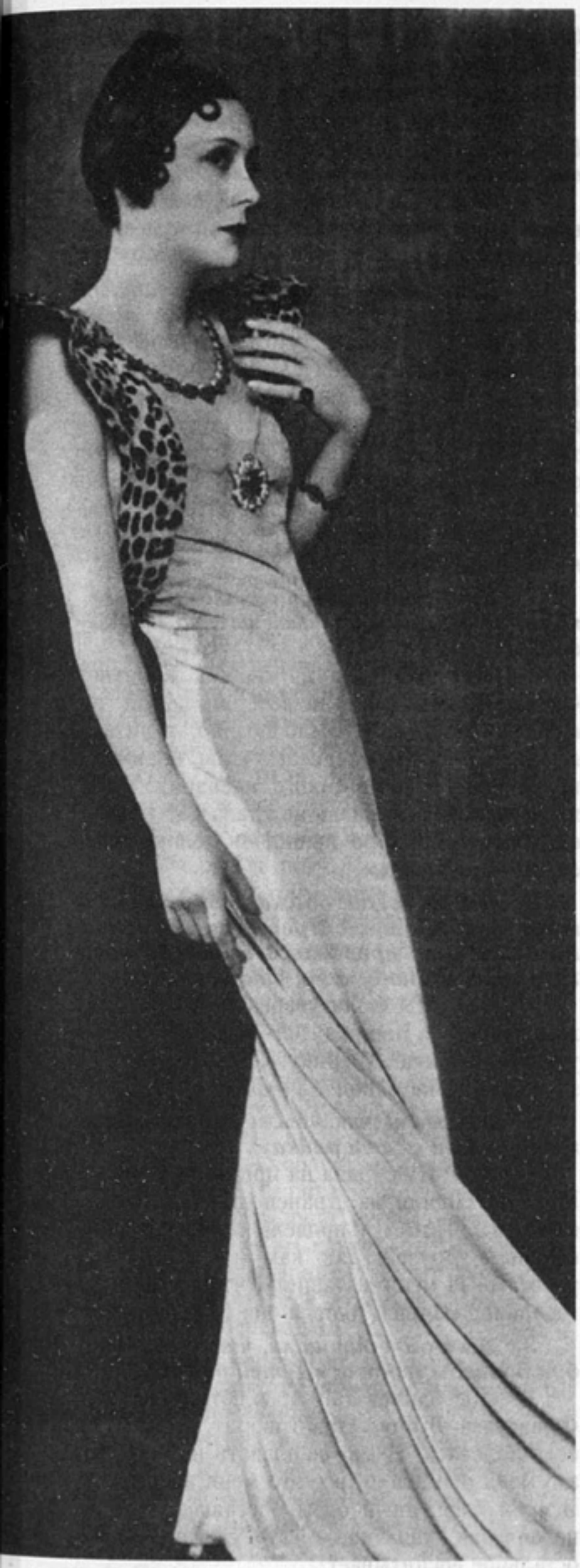
— Да, он был ассистентом Жака Фейдера... Лучшего учителя трудно вообразить. Фейдер очень любил актеров. Он часто заставлял работать над мельчайшими деталями... Франсуаза Розе была чудесная... Это она мне сказала: «Нельзя ходить с такими редкими зубами. Нужно что-нибудь придумать...» Шикарно, да, когда женщина такое говорит женщине. Могла ведь ничего не сказать... «Вы уверены, мадам?» — «Уверена, малыш». — «Я послушаюсь вашего совета». Хороший она была товарищ. Высший класс...

— ***Вы снова встретились с Карне через несколько лет и сняли легендарный «Отель «Дю Нор». Вашим партнером был Жуве. Как вы с ним находили общий язык?***

— Мы сразу подружились. Вообще-то я с трудом иду на близкие отношения. Но тут сразу стало понятно, что для нас большая радость быть вдвоем.

— ***И потом, диалоги-то писал Анри Жансон... Вы ведь его хорошо знали, и роль он написал специально для вас. Как вы с ним познакомились?***

— В ревю Рипа. Ведь и он там играл. А еще он писал критические статьи... Трудно перечислить все, чем мы обязаны Жансону... Все эти реплики, все находки, вся эта лирика...



Арлетти — манекенщица. 1920-е годы

— Сразу же после «Отеля «Дю Нор» вы снова снялись у Марселя Карне — в фильме «День начинается». И после Жансона встретили Превера...

— Да, это была наша первая совместная работа... Но в лицо я его и раньше знала. Он приходил на представления, в которых я играла в «Мулен де ла Шансон», или в кабаре «Два осла».

— Превер был из тех сценаристов, что приходят на съемки?

— Нет. Это не в его стиле. Такие люди не приходят...

— Бывало, что он в последний момент менял реплики?

— Нет, нет, никогда. Это было идеально проработанное либретто. «День начинается», так же как и «Дети райка», — один из лучших сценариев, которые я когда-либо читала... Поразительно...

— А каковы были отношения между Жансоном и Превером? Ревности не было?

— О, нет, конечно... Слово «ревность» никогда не произносилось... Они друг другом восхищались... В них обоих звучала актерская музыка...

— В фильме «День начинается» с вами снимались Жан Габен и Жюль Берри...

— Жюль Берри, как мне кажется, был редчайшим из всех актеров, которых я видела. В фильме «День начинается» у него есть прекрасная сцена с Габеном — так вот, я специально пошла посмотреть, как ее снимают. Спряталась и смотрела на Берри. Он был великолепен. Габен не сводил с него глаз, будто говорил: «Что он еще выдумает, этот тип?» Не мог ничего понять, редкостный был у него партнер...

— Марсель Карне много занимался с актерами?

— Да, занимался... (*Молчит, будто очень сомневается.*)

— Но долго не беседовал с вами?

— Нет... Да я бы всю роль свою забыла, если бы он говорил о ней часами! Я вообще с трудом представляю себе режиссера, который объясняет господину Берри или господину Ремю, как закрывают или открывают дверь или как надо говорить. Невозможно представить... Жюль Берри всегда, если техника была в порядке, все делал с первого дубля...

— А вы любили делать много дублей? Сейчас режиссер может снимать один план тридцать, сорок раз...

— Я, знаете, всегда плыла по течению, всегда действовала интуитивно... Но столько

дублей я сыграть бы не смогла, я бы очень скоро вся вышла...

— ***Как вы работали над ролью?***

— Недостаточно! (*Смеется.*) Вот над костюмами я действительно много работала. А так, искала что-то, конечно, но больше для удовольствия, для забавы, чтобы развлечься. Когда я мысленно пересматриваю все, что я сделала, понимаю, что не слишком утруждала себя.

— ***В какой момент вы поняли, что вы «звезда»?***

— Ни в какой... Я никогда этого не пойму, даже в могиле. «Звезда» для меня — старомодное слово, его попросту нет. Мы — артисты, и никаких «звезд»! Есть еще дурацкое слово «прима». Нет ничего смешнее слова «звезда», потому что оно лопается так же быстро, как надувается. В этом году ты «звезда», а на следующий год — все скисло, и ты ничто... Таких слов и быть-то не должно!.. Но что правда необходимо, так это завоевать зрителей. Это тяжкая работенка, надо еще чтобы они дали себя соблазнить, чтобы они нас приняли...

— ***Когда между вами и публикой завязались особые отношения? После «Отеля «Дю Нор»?***

— Не знаю даже... Не смогу ответить... Все шло постепенно. Вообще когда это резко случается, долго не продержится. Помню одну оперетту — «Йес», она с большим успехом шла у «Капуцинок», где снесли полтеатра, чтобы пристроить балкон. Такой был успех! И в программке стояло мое имя. Это было году в 1930-м, а начала я в 1920-м. Видите, больше десяти лет! Вот как все нескоро делается...

— ***«Вечерние посетители» и «Дети райка» обозначили для вас смену амплуа. До этих фильмов вы были легкой, забавной, беспечной фантазеркой, теперь же стали загадочной, таинственной, серьезной...***

— Это благодаря господину Преверу, господину Жансону...

— ***Как вы объясните, что раньше вам не давали таких ролей?***

— Не знаю, никогда об этом серьезно не думала. Одно только знаю наверняка: мне легче было играть трагические роли, чем комические. «Трамвай «Желание» мне показался менее сложным, чем комедия. Легче растрогать... Но если говорить об упомянутых вами фильмах, у них был замечательный дирижер. Не знаю, комплимент ли это, но я его назвала бы «Караяном экрана». Может быть, Карне и обидится, но он — настоящий дирижер. Ведь дирижер во всем разбирается — в скрипках, фортепиано, флейтах. Вот и Карне знает все.

— ***В «Детях райка» играют Мария Казарес, Пьер Брассер, Жан-Луи Барро и еще ваш любимчик — Марсель Эрран...***

— О да, друг мой сердечный, я все время с ним встречаюсь. Какой он чудесный в «Детях...»...

— ***Для совершенства там не хватает Ле Вигана...***

— Да... Вы знаете, что именно он должен был играть[4]. Он шатался по улицам Ниццы в костюме старьевщика, переходил из бара в бар — говорил, что треплет костюм. Его заменил Пьер Ренуар, все было очень хорошо, но Ренуар попал не в свою тарелку... У него был только актерский талант, а у Ле Вигана — еще и поэзия, безумие, экстравагантность...

— ***Когда снимаешься в таком фильме, как «Дети райка», понимаешь, что это шедевр?***

— Да, это даже до съемок понятно. Сценарий мне принесли вечером домой, на набережную Конти. Было поздно, я читала всю ночь и говорила себе: «Мы не имеем права пройти мимо такого сценария. Если прозеваем — вся жизнь не удалась». Кажется, Жан-Луи Барро пришла в голову идея снять такой фильм...

— ***Да, он всегда обожал пантомиму и поговорил с Карне, с Превером... И вот... Когда работа прервалась из-за событий 1943 года, вы подумали, что все кончено?***

— Нет. Мы были уверены, что продолжим работу в Париже... А потом Ле Виган уехал в Южную Америку. Пьер Ренуар его заменил, и мы закончили фильм...

— ***Вы писали, что «были за решеткой», когда вышли «Дети райка»[5]...***

— Да... Я не была на премьере фильма. Меня вытащили из Дранси для озвучания, кажется... Потом я провела семьдесят пять недель у друзей, так как мне запретили работать. И меня вытащили, чтобы люди не говорили: «Фильм идет, а она за решеткой!»

— ***Вы тогда ощущали, что у вас отобрали лавры героини «Детей райка»?***

— Да наплевать! Абсолютно! Я, как Франсуаза Жиру. Она говорит, что ей на все наплевать. И мне наплевать на все! Все это меня обогатило, все это меня воспитало. Всякий жизненный опыт обогащает, только не болезнь, конечно, — это ужасно. А все остальное воспитывает...

— ***В одном интервью вы даже сказали:***

«Все это принесло мне большую пользу. В сущности, я раньше была какая-то бесчеловечная, хуже была... Даже с профессиональной точки зрения... Я, наверное, никогда не сыграла бы «Трамвай...», если бы со мной этого не произошло...»

— Правильно.

— Вы больше, чем обычно, боялись сцены, когда выходили на премьеру «Трамвая «Желание»?

— Нет. Со страхом все было в норме. Как обычно. Спасибо Пьеру Лазареву. Благодаря его покровительству я смогла вернуться. Я с ним познакомилась, когда ему было восемнадцать лет, мы очень подружились... После войны я не хотела больше играть. Не хотела стараться, чтобы кого-то рассмешить... Очень любезно было со стороны Симоны Беррио присылать мне пьесы, которые ей давали на прочтение. Однажды я ее встречаю на Вандомской площади, в руках у нее, как всегда, кипа рукописей. Она мне дает одну из них, говорит, что надо вернуть как можно скорее. Я быстренько читаю и тут же ей звоню: «Держись, не падай. Я хочу это сыграть». «Издеваешься?» — «Нет, правда, хочу». Звоню Лазареву, и он тотчас же отвечает: «Да». Потом он договаривается с Раймоном Руло, и все стало возможным...

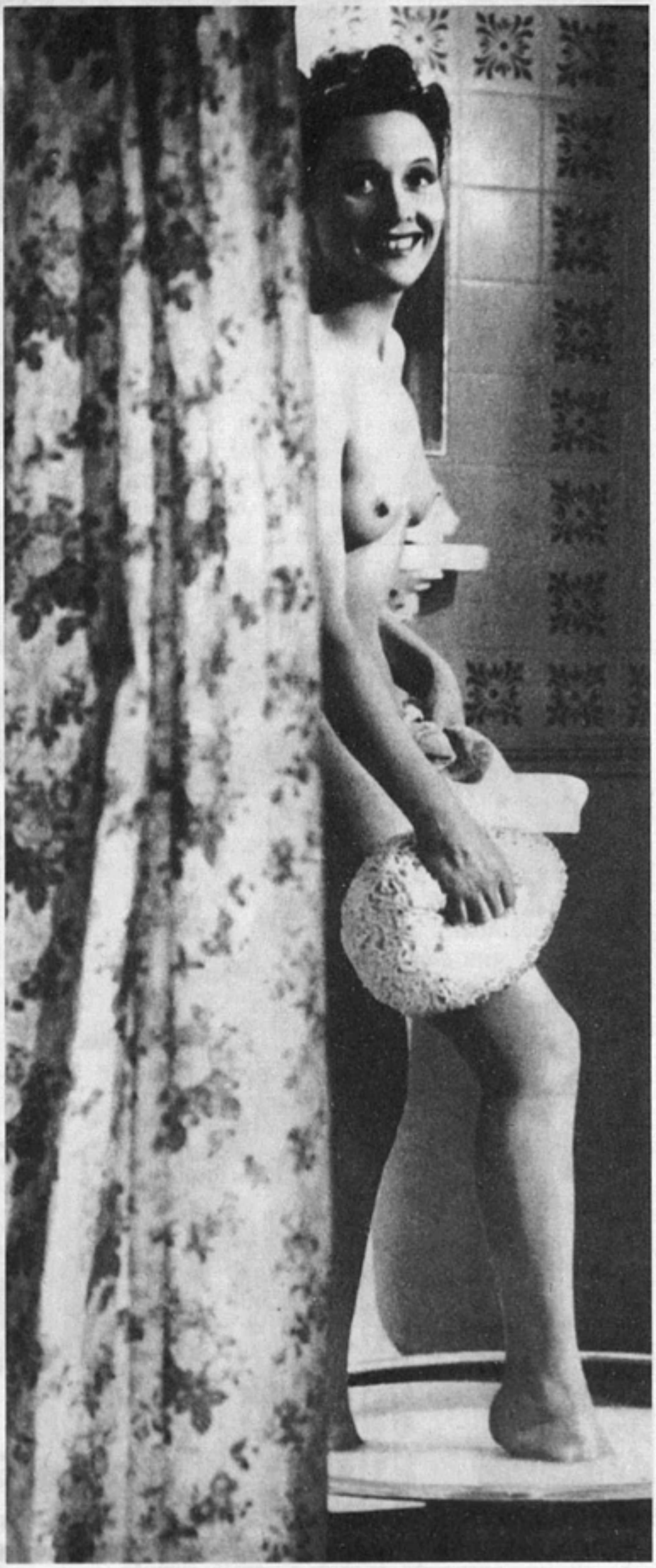
— А что вам так понравилось?

— Все... Он поэт, Теннесси Уильямс. Но в пьесе была одна штука, которая меня раздражала... Знаете, я всегда делала так — если мне что-то не нравилось, я уходила: «Не хотите сделать то, что я прошу? Простите, до свидания...» И исчезала... Тут в одной из сцен второго акта я должна была говорить: «Я всегда убегала с чужаками». Я им сказала: «Нет, этого я сказать не могу. Тут же прицепятся. Это невозможно». Они отвечают: «Да что вы, это же текст, ничего нельзя менять...» Хорошо, до свидания. Поднимаюсь в свою уборную. Уже надела берет, готова уйти. Они зовут снова: «Ну, и как бы вы сказали?» «Сказала бы: «Я всегда убегала с незнакомцами». Текст изменили. Кстати, в таком виде эта фраза вошла во французский перевод пьесы.

— Вашим первым послевоенным фильмом стал «Портрет убийцы»[6] Бернара Ролана со Штрогеймом...

— Гигантский был актер. Смастерил себе сломанную руку, глаз скособоченный, весь был какой-то разобранный на части... (*Смеется.*) Когда мы вместе снимались, он был погружен не в свою роль, а наблюдал за мной. Будто все время думал: «Что это еще за Мата Хари? И что она натворила во время

«День начинается». 1939



«День начинается». 1939

войны?»... Поразительный был человек. Существо высшего порядка. Мы с ним уже снимались в «Буре». Это был вообще последний довоенный фильм. Неотразимый... Каретт и Штрогейм. Я как сейчас вижу его: он идет через двор звонить в Австрию какой-то ясновидящей, чтобы та рассказала ему о его роли! Какой он был любопытный и величественный в этом фильме. У Каретта была реплика: «Бедная Франция!» Это в самый канун войны. Можете себе представить? (*Смех.*) Никто не решился сказать, что немцы вошли в Париж, когда в «Мариньяне» играли «Бурю над Парижем»! Тогда сняли с афиши имя Штрогейма, а потом, когда фильм снова вышел уже после войны, — сняли мое...

— ***Когда в течение двух лет вам запрещали работать, вас это задело?***

— Да нет, вовсе нет... Я принимала все эти штучки с улыбкой...

— ***Когда вы снимались, вас заботило, как вы будете выглядеть на экране?***

— Еще как заботило! Конечно, это было очень важно. Оператор был очень важной фигурой. Почти что самой главной.

— ***Для вас много сделала камера Роже Юбера...***

— Да... Для меня он Леонардо да Винчи от кинематографа. Большой художник, я всегда им восхищалась. Да, оператор был значительной фигурой. У меня такой проблемы не возникало, но в те времена если оператор хотел убить девушку, он мог это сделать... Ей двадцать, положим, а он ее снимает на сорок пять!

— ***Вы несколько раз встречались с Гарбо. Вам понятно ее желание покончить с кино, скрыться от посторонних глаз?***

— Я прекрасно ее понимаю. Женщина такой красоты не могла войти в новый для нее возраст. Слишком она была красива. Гарбо уникальна. Уникальна.

— ***А вы не хотели уйти? После войны, например...***

— Если бы не проблемы со здоровьем, я, наверное, вынуждена была бы играть девяностопятилетних женщин... (*Смеется.*) Гарбо — неповторимое явление. Я всегда восхищалась Нефертити. А Гарбо — это Нефертити плюс, естественно, громадный ум. Невозможно быть прекраснее этой женщины. И она ушла. И все для нее закончилось... Невозможно представить ее в роли бабушки. Я встретилась с ней как-то в Нью-Йорке у знакомых. Я хорошо подготовилась к встрече, пересмотрела «Безрадостный переулок», «Королеву Христину». Все знала. Переводчик переводил мои слова, а она слушала, не

шевелясь: «Ах, ваш выход в «Безрадостном переулке»! Это было невероятно! У меня перед глазами сцена, когда вы подходите к мясному прилавку. Этот проход навсегда запечатлен в моей памяти...» А она вот так делала. (*Арлетти имитирует хриплый смех, простоватый и мужеподобный.*) Я думала: «Хорошенькое начало!» Но продолжала: «Когда вы прикасались пальцами к кораблю, будто ласкали его... там, в комнате... Этот жест, который...» И все в том же духе. А она все смеялась...

— ***Чаще всего вы говорите о других актерах с восхищением. Как будто ваши роли не в счет, как будто вы не такая же большая актриса.***

— О, не знаю... Как это измерить... Действительно, я восхищаюсь работой товарищей. Есть такая старомодная штука — старые друзья. Для меня это святое. Я почти всегда восхищалась теми, с кем работала... Берри, Ремю, Мишель Симон, Фернандель, Габен, Брассёр...

— ***В 1959 году вы были членом жюри Каннского фестиваля. Не было ли это знаком того, что вы, в сущности, никогда не покидали «кинематографическую семью»?***

— Быть может, это они меня покинули, но я вернулась. С улыбкой.

— ***Какие уроки вы извлекли для себя?***

— Я никогда не пыталась это анализировать. Это жизнь. Это война, что тут скажешь... Все нужно списать на счет войны, и все это не имеет никакого значения. Только не нужно думать о ненависти. Это очень портит физиономию, когда кого-то ненавидишь. Скажите: «Я вас ненавижу» — и посмотрите на свое лицо... А вот когда говоришь: «Я вас обожаю» — невольно начинаешь улыбаться.

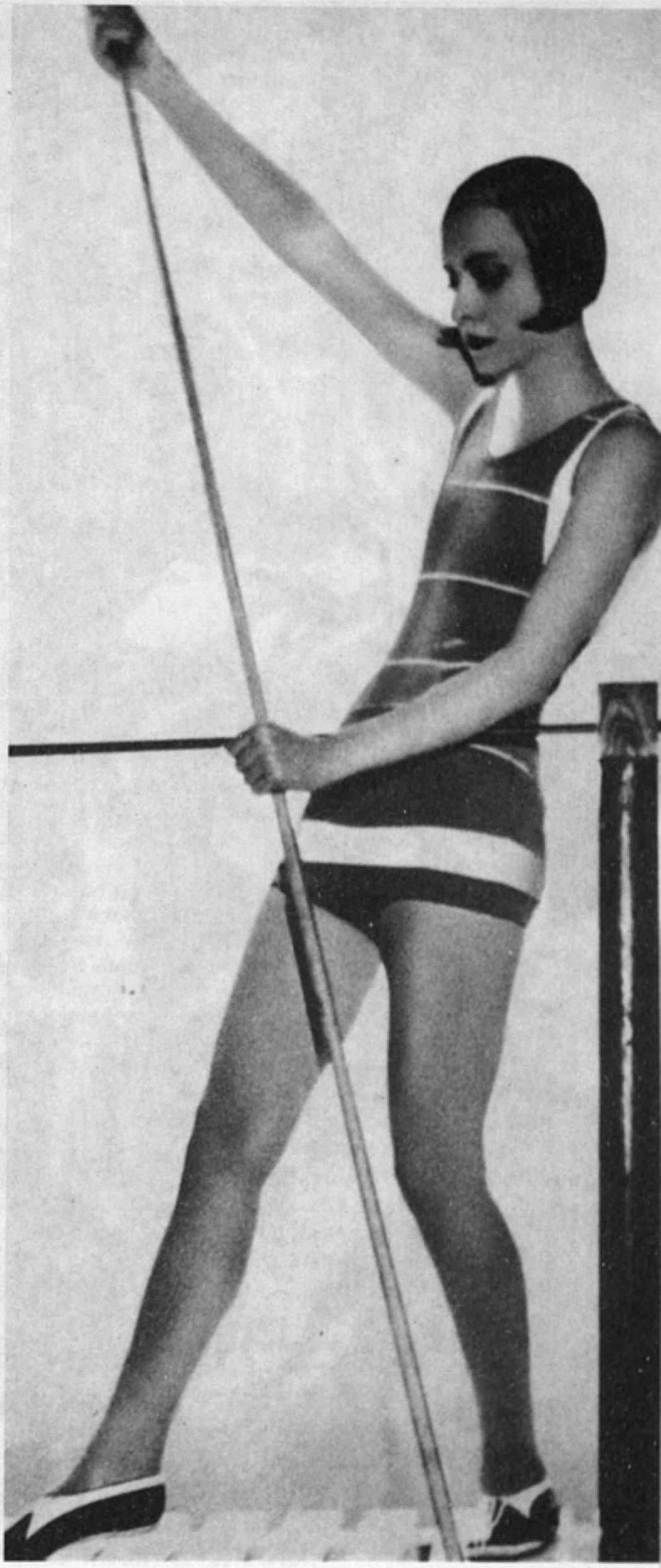
— ***Вы говорите о себе: «Я не тщеславна, но невероятно заносчива».***

— Да, правда. Заносчива невероятно. А вот тщеславия не знаю. Как и скупость, это, на мой взгляд, наихудший из грехов. Самое противное, что только можно выдумать. Нельзя, чтобы девушка все время «покупалась», когда ей твердят, что у нее, скажем, волосы красивые. Раз можно, два, а дальше... Можно ей сказать, что она красива, только один раз. Если она дура, конечно, то можно повторять это целый вечер! (*Смеется.*)

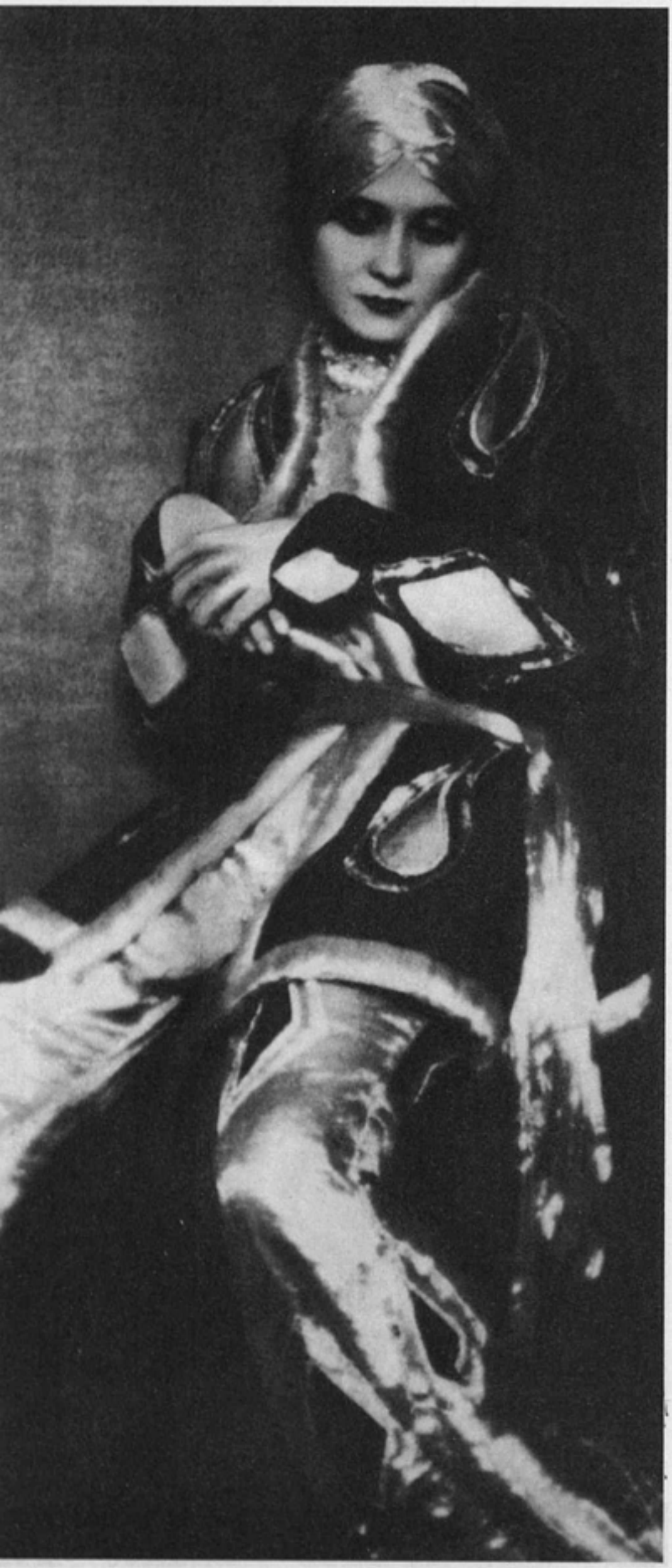
— ***Что для вас вечность?***

— Чертовски длинная старость.

«Studio», 1988, mai, № 14



В парижском кабаре. 1920-е годы



Ревю «Зеленая птица». 1924

Марсель Карне — Арлетти

— Арлетт, я вас увидел в августе 1934 года на съемках «Пансиона «Мимоза». Я был ассистентом у Жака Фейдера...

— О! Я там только и делала, что ходила туда-сюда. Такие воспоминания молодости не прибавляют — ни вам, ни мне!

— Я забыть вас не мог и все говорил Жансону: «Я там на площадке видел такую...» Простите, Арлетт, что я о вас так говорил...

— Да ради Бога, Марсель!

— ... такую обалденную девицу».

— Вот вы говорите, что увидели меня на съемках, а я ведь уже не знаю, сколько лет к тому времени играла в театре...

— Я никогда не ходил на пьесы Рипа, в которых вы играли. Но когда я рассказал о вас Жансону, он ответил, что часто аплодировал вам в театре и что он вас хорошо знает.

— Да, с Жансоном мы были знакомы. Но в кино я не снималась, во всяком случае, появлялась в каких-то малозначительных фильмах. «Звездой» не была.

— Мы тогда пригласили вас в «Отель «Дю Нор» и получили ваше согласие.

— Мне очень нравилась «Забавная драма» и особенно «Набережная туманов», которую я тогда только что посмотрела. В то время я играла в театре у Анри Бернстейна. Мы с ним говорили о ваших фильмах. Я была просто очарована, и он был в восторге от «Набережной...». Он даже в уборную ко мне приходил, чтобы поговорить о картине!

— Позже он пригласил Габена сыграть в одной пьесе, правда не очень хорошей.

— Под названием «Жажда», и, надо признаться, утолить ее нам так и не дали. Но в титрах «Отеля «Дю Нор» первой строкой стояла Анабелла. Она была женой Тайрона Пауэра и специально приехала из Голливуда. Это она — «звезда»!

— Но зато тяжесть-то вся падала на вас и Жуве.

— Как там звали Жуве?

— Месье Эдмон... Когда Оранш, Жансон и я сели за сценарий по роману Эжена Даби «Отель «Дю Нор», вы уже были в списке исполнителей. Но сразу же оказалось, что некоторые персонажи, постояльцы гостиницы, вполне достойны отдельной истории. Продюсеру очень нравились проститутка и сутенер. Он сказал: «Надо развернуть эти две роли».

— О да, что может быть интереснее для продюсера, чем шлюха и ее «папик»!

— Жансон тут же согласился дописать вашу роль. Он сказал: «Анабелла? Что Анабелла? Мне на нее наплевать».

— Анри так и сказал?

— Да. Должен признаться, что он работал только над двумя ролями: вашей и Жуве. А другие только набрасывал. Это было несправедливо. Главные герои — Рене (Анабелла) и Пьер (Жан-Пьер Омон) оказались слабенькими.

— Роли слабые?

— Именно. Я все время твердил Жансону: «Тебя наняли под Анабеллу, а не под Арлетти, которая нам обоим очень нравится. Вот заметит Анабелла, что ты ее ролью пожертвовал, что тогда будет?» Но ничего не произошло. Если она и заметила, что вы у нее «украли» фильм, то не подала виду.

— Она вообще была очень симпатичная девушка.

— Знаете, Арлетт, когда Жансон принес мне знаменитую сцену «атмосферы» я долго сомневался. Даже хотел ее выбросить.

— Понимаю. Жансон заранее слышал интонацию актеров.

— Но на бумаге, уверяю вас, она была до смешного натужной.

— Могу понять.

— Она из разряда «сделанных сцен», которые могут быть спасены только интонацией. Вы и Жуве такой интонацией обладали. Когда я так говорю, на меня смотрят косо, но я настаиваю на том, что сцена не очень-то органичная.

— Волшебная сцена! Сколько бы ее ни пересматривала, она все такая же свежая. И нисколько не старомодная — как и сам фильм.

— Это благодаря вашему лиризму, Арлетт, благодаря уму — вашему и Жуве — все зазвучало. Вы мало репетировали.

— Очень мало. Если долго репетировать, все идет к черту. На площадке никто не засмеялся. Когда вышел фильм, я поклялась, что никогда не повторю знаменитую реплику[7]. И слово сдержала. Один только раз, в «Одеоне», когда отмечали годовщину смерти Жуве... Но там это было к месту.

— А вы знаете, что в книжке ничего нет про «атмосферу»?

— О, лучший комплимент фильму сделали те, кто говорил: «Вы все изменили, Марсель, но сохранили дух книги». Успех фильма не заставил меня меньше играть в театре и отдаться кино. Театр — моя настоящая профессия, и бросать ее я никогда не хотела. Ну, разве только для таких фильмов, в виде исключения. Например, после «Отеля «Дю Нор» мы с вами сделали «День начинается».

— «День начинается» показал совершенно другие ваши возможности. Мы с Превером с самого начала на вас рассчитывали. Рабочее название фильма было «Улица добродетелей».

— Хорошее название...

— Вы знаете, что в фильме «День начинается» была сцена, вырезанная при монтаже. Это когда Габен возвращается домой и видит вас обнаженной под душем. Мне, кстати, было очень неудобно просить вас об этом...

— Тогда такие штуки нечасто снимали!

— Никогда не снимали!

— Меня это нисколько не смущало.

— Вы только попросили меня проследить, чтобы не было фотографов. Когда Габен входил, вы смотрели на него и со смехом к нему поворачивались. Я дал вам в руки губку...

— Она была просто огромная.

— Красиво получилось.

— Да, все как-то очень артистично вышло.

— Ну вот, вишисты вырезали этот план, и он так и не был восстановлен.

— Так, значит, его потеряли?

— Наверняка.

— Да не может быть, чтобы ни у кого не осталось...

— Когда в 1962 году я задумал «Корм для пташек», я ведь специально для вас написал роль консьержки, живой и искрометной. А потом произошло это несчастье[8], и я подумал, что вы не сможете принять участие в съемках. Я постарался все устроить, договорился, чтобы вы репетировали в темноте, чтобы для всех сцен на свету у вас была дублерша. Но в последний момент вы отказались. Я так и не узнал, почему.

— Марсель, я слишком уважала вас. Я прекрасно знаю, что фильм, не отрепетированный в нормальных условиях, рискует потерпеть фиаско. Я не хотела навязывать то, что вы так благородно и с такой нежностью мне предложили. Будьте уверены, что, отказав вам, я особой радости не испытала.

— Мы теперь не очень часто видимся, только беседуем по телефону, но когда, как сейчас, оказываемся лицом к лицу, выясняется, что мы не очень изменились, так и остались добрыми детьми Господа Бога.

— Марсель, я чувствую, что вы получите в вечности полное отпущение грехов.

— Ну, вечность для нас с вами еще не скоро настанет...

«Paris Match», 1992, 6 août
(беседа состоялась в 1988 году)

[1] Король оперетты, ревю и спектаклей, шедших по всему Парижу.

[2] «Звезда» кабаре.

[3] Известный маршан, торговец произведениями искусства; рекомендовал Арлетти Арману Берте, директору Театра Капуцинок.

[4] Вместе с Селином бежал, скрываясь от возмездия участников Сопротивления.

[5] Во время войны Арлетти пережила любовную связь с атташе немецкого посольства. Была арестована и интернирована в лагерь Дранси.

«Я знала, что такое шик. Я была манекенщицей у Пуаре...»

[6] Первыми фильмами, в которых Арлетти начала сниматься после войны, были «В расцвете сил» Марселя Карне по сценарию Жака Превера (постановка не завершена) и «Госпожа и ее краснокожие» Сержа де Ларона (на экраны в то время картина не вышла).

[7] «Атмосфера, атмосфера ... это я, что ли, тебе атмосфера?»

[8] Арлетти ослепла.

Фильмография

1930. «Нежная любовь» («La Douceur d'aimer»), режиссер Рене Эрвиль.
1931. «Ученый пес» («Un chien qui rapporte»), режиссер Жан Шу.
1932. «Славное приключение» («La belle aventure»), режиссеры Рейнольд Шюнцель и Роже Ле Бон; «Украдите меня» («Enlevez-moi»), режиссер Леонс Перре; «Безумная идея» («Une idée folle»), режиссер Макс де Вокорбей.
1933. «Канун рождества» («Un soir de réveillon»), режиссер Карл Антон; «Доверяю тебе свою жену» («Je te confie ma femme»), режиссер Рене Гиссар; «Война вальсов» («La guerre des valses»), режиссеры Людвиг Бергер и Рауль Плокен; «Путешествие господина Перишона» («Le voyage de Monsieur Perrichon»), режиссер Жан Тарид.
1934. «Пансион «Мимоза» («Pension Mimosas»), режиссер Жак Фейдер; «Головокружение» («Le vertige»), режиссер Поль Шимер.
1935. «Дочь мадам Анго» («La fille de Madame Angot»), режиссер Жан Бернар-Дерон; «Любовники и воры» («Amants et voleurs»), режиссер Раймон Бернар; «Холостячка» («La garçonne»), режиссер Жан де Лимюр.
1936. «Приключение в Париже» («Aventure à Paris»), режиссер Марк Аллегре; «Муж ее мечты» («Le Mari rêvé»), режиссер Роже Капеманн; «Господа бюрократы» («Messieurs les ronds-de-cuir»), режиссер Ив Миранд; «Помечтаем» («Faisons un rêve»), режиссер Саша Гитри.
1937. «Жемчужины короны» («Les perles de la couronne»), режиссеры Саша Гитри и Кристиан-Жак; «Если ты меня любишь/Миражи» («Si tu m'aîmes/Mirages»), режиссер Александр Ридер; «Алоха, или Песнь островов» («Aloha ou le chant des îles), режиссер Леон Мато; «Дезире» («Désiré»), режиссер Саша Гитри.
1938. «Малыш» («Le Petit Chose»), режиссер Морис Клош; «Тепло груди» («La chaleur du sein»), режиссер Жан Буайе; «Отель «Дю Нор» («Hôtel du Nord»), режиссер Марсель Карне.
1939. «День начинается» («Le jour se lève»), режиссер Марсель Карне; «Фрик-фрак» («Fric-frac»), режиссеры Морис Леман и Клод Отан-Лара; «Смягчающие обстоятельства» («Circonstances atténuantes»), режиссер Жан Буайе; «Буря» («Tempête»), режиссер Бернар-Дешан.
1941. «Мадам Сан-Жен» («Madame Sans-Gêne»), режиссер Роже Ришбе; «Болеро» («Boléro»), режиссер Жан Буайе.
1942. «Самая любимая женщина» («La Femme

que j'ai le plus aimée»), режиссер Робер Верне; «Любовник с Борнео» («L'amant de Borneo»), режиссер Жан-Пьер Фейдо; «Вечерние посетители» («Les visiteurs du soir»), режиссер Марсель Карне.

1943/1944. «Дети райка» («Les enfants du paradis»), режиссер Марсель Карне.

1947. «В расцвете сил» («La fleur de l'âge»), режиссер Марсель Карне (постановка не завершена).

1948. «Госпожа и ее краснокожие» («Madame et ses Peaux-Rouges), режиссер Серж де Ларош.

1949. «Портрет убийцы» («Portrait d'un assassin»), режиссер Бернар Ролан.

1951. «Висельник» («Gibier de potence»), режиссер Роже Ришбе; «Любовь, сударыня» («L'Amour, madame»), режиссер Жиль Гранжье.

1953. «Отец барышни» («Le père de mademoiselle»), режиссеры Марсель Л'Эрбье и Робер-Поль Даган; «Большая игра» («Le grand jeu»), режиссер Роберт Сьодмак.

1954. «Воздух Парижа» («L'air de Paris»), режиссер Марсель Карне; «При закрытых дверях» («Huis clos»), режиссер Жаклин Одри.

1956. «Мой кюре у бедняков» («Mon curé chez les pauvres»), режиссер Анри Диаман-Берже; «Взрывоопасный отпуск» («Vacances explosives»), режиссер Кристиан Стенгель.

1957. «Заяц» («Le passager clandestin»), режиссер Ральф Хабиб.

1958. «И сестра твоя» («Et ta soeur»), режиссер Морис Дельбез; «Максим» («Maxime»), режиссер Анри Верней; «Странное воскресенье» («Un drôle de dimanche»), режиссер Марк Аллегре.

1961. «Сообразиловка» («La gamberge»), режиссер Норбер Карбонно; «Ранним утром/Мадемуазель Стоп» («Les petits matins/Mademoiselle Stop»), режиссер Жаклин Одри; «Самый длинный день» («Le jour le plus longue»), режиссеры Кен Эннекен, Эндрю Мартон, Бернхард Вики, Герд Освальд и Эльмо Уильямс.

1962. «Закон людей» («La loi des hommes»), режиссер Шарль Жерар; «Римское время» («Tempo di Roma»), режиссер Дени де Ла Пательер; «Путешествие в Биарриц» («Le voyage à Biarritz»), режиссер Жиль Гранжье.

«День начинается». 1939

Составитель Алин Бертони
«Studio», 1988, mai, № 14

Перевод С.Бунтмана

О, двусмысленность, как сильна твоя власть

Сердцем я француженка,
а задницей — интернационалистка!!!

Из выступления Арлетти на суде после освобождения Франции

Чем объяснить интерес французов — тех, кто снимает фильмы, ставит спектакли, пишет книги, и тех, кто их смотрит и читает, — к эпохе Виши? Не в двусмысленности ли того, что стоит за этим понятием, дело?

Рискуя вызвать неудовольствие многих, я бы сказал, что именно вишисты «взяли под опеку» французских евреев и сделали Францию страной, которая меньше, чем это могло бы быть, пострадала от нацизма.

Если ностальгию моего поколения по военным годам еще можно понять (хотя от этого она не становится менее пошлой — слишком громко звучит в ней нехитрый аккордеонный наигрыш), то не может не удивлять, почему наше время, обожающее всякого рода неопределенность, вдруг видит в «черных годах» именно тот период французской истории, который будто бы сгладил ее противоречия. Вопреки принятому делению: Сопротивление — коллаборационизм. С пограничной полоской («болотом»?) между ними — бессильной массой посредственностей (можем ли мы ее винить?), которая заботилась лишь об элементарном выживании.

Но наша элита, наша прославленная элита просто-напросто заигрывала с коллаборацией. Определенность исторического и политического сознания была, если можно так выразиться, художественным принципом, исповедуемым французской интеллигенцией в годы оккупации. Например, Кокто в своем «Дневнике» военного времени восхищался Гитлером, но так и не примкнул ни к одной из сторон. Пьер Дрие-Ларошель (чтобы там ни говорили) не поехал воевать на русский фронт. Как и Бразильяк, и Селин. И — тем более — как Арлетти, которая если и могла себя в чем-то упрекнуть, то лишь в слабости к фельдмаршальскому мундиру. Арестованная после Освобождения, на вопрос охранника о том, как она себя чувствует, Арлетти отвечала: «Вяло сопротивляюсь!» Сколько же двусмысленного изящества в этом дерзком ответе актрисы!

И все же с чем связано это порой непреодолимое влечение к захватчикам? Может быть, чувство опасности, заставляющее бродить кровь, — эдакий «танец на вулкане» Ницше? Но внимательно ли прочли те молодые люди своего учителя: «Когда слишком долго смотришь в бездну, сама бездна начинает смотреть на тебя!» Азарт, бравада, извращенный эксгибиционизм, лихорадочное возбуждение — вот источники целого направления в литературе, театре и кинематографе периода оккупации.

Но, рискну заметить, разве все эти «добродетели» не принадлежат и дендизму? Вспомним хотя бы лорда Брюммеля, Бодлера, Оскара Уайльда с их «причудами». О, это доступное лишь избранным наслаждение вести себя наперекор кодексу моральной чести. «Не растрачивайте ваше презрение по пустякам, — говорил Шатобриан, — ибо велико число нуждающихся в нем».

Я однажды написал сценарий о катастрофе, пережитой коллаборационистами Зигмарингена[1]: вот это была апокалиптическая картина! Страшный суд — сущий ад! Но одновременно и трагикомедия, и фарс!

Да, наша прославленная элита поддалась очарованию парадного величия, пышной церемониальности того блестящего спектакля, который поставили нацисты. Поддалась, но как бы не до конца, не всерьез, в одно и то же время играя в этом спектакле и отвергая его!

О, двусмысленность, как сильна твоя власть!

Непоследовательность? Разумеется. Но еще... и непозволительная рядовому человеку, так сказать, оригинальность поведения.

Наша элита была там, где успех. После разгрома в войне «крысы» расписываются в любви к новой власти, не подозревая, кажется, о той грозе, что обрушится на их головы и имя которой Очищение. «Крысы» бегут, не сказав последнего «прости» французским юнцам из Waffen[2], мужеством и «волей к смерти» которых (за недостатком силы воли) наша элита когда-то восхищалась. А в это время в разрушенном Берлине стоит караул у тела развенчанного Канцлера, звучат «Сумерки богов», с бесстрастным лицом дирижирует божественный Вильгельм Фуртвенглер...

Леонар Кейжель

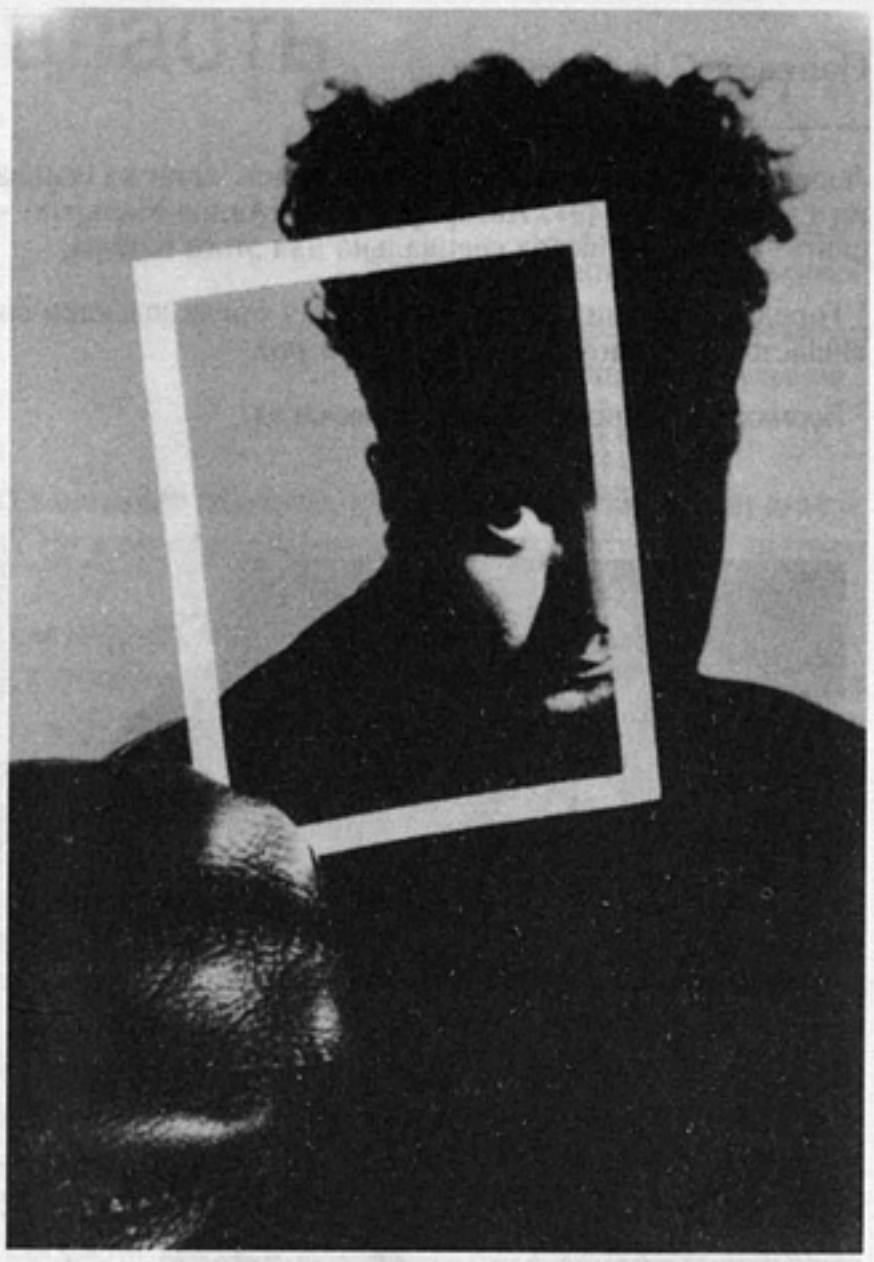
Перевод С.Никитина

Леонар Кейжель — режиссер, сценарист, один из основателей журнала «Кайе дю синема», создатель клуба интеллектуалов «49». Автор фильмов «Андре Мальро», «Левиафан», «Кто?», «Женщина дня», «Виши, дансинг». Статья написана специально для этого номера.

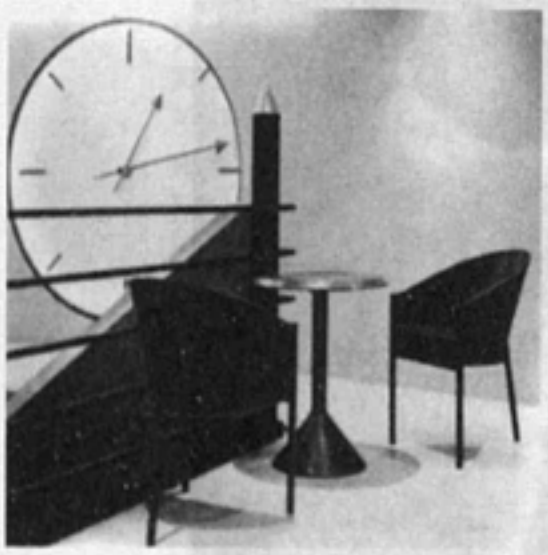
[1] Город в Германии, куда в 1944 году после высадки союзников немецкие оккупационные власти вывезли вишистское правительство. — *Прим. ред.*

[2] Вермахт, германские вооруженные силы.

Арлетти, 1960-е годы



Час Старка



во французском дизайне

Наталия Кислова

Часы и соковыжималка, столы и стулья и еще множество всякой всячины, от зубных щеток до уличных фонарей, от чайников до унитазов, от дверных ручек до телевизоров, от сборного дачного домика до грандиозных отелей и ресторанов в Мадриде, Нью-Йорке и Токио — все это Филипп Старк. Его называют «star Старк». Филипп Старк — «звезда» самая настоящая, «звезда» французского дизайна. Артистический имидж создается не без помощи экстравагантного костюма: темные очки, джинсовая куртка, особого фасона берет, кожаные перчатки. Старк — это образ поколения: поколения фанатов рока и мотоцикла; символ эпохи — эпохи видеоклипов, хит-парадов, шоу-бизне-

са. Эпохи тотальной визуализации, зрелищности без границ. А рекламируя себя и свои изделия, Старк рекламирует и дизайн как таковой в глазах французских потребителей, и французский дизайн в глазах всего мира.

«Дизайнер являет собой очень печальную фигуру, потому что во французском языке нет слова для обозначения того, что́ он делает. А когда занимаешься профессией без названия, это указывает на то, что ее не существует. В общем, дизайнер — это создатель итальянской мебели», — говорил Старк в 1985 году. Спросите сегодня, в 1995-м, парижанина на улице, что такое дизайнер, — ручаюсь, многие ответят вам: «Это Филипп Старк». Когда бы не он, не стало бы английское слово «designer» моднейшим неологизмом во французском языке.

По милости Старка, мир медиа охвачен «старкманией». Всячески открещиваясь от претензий на теорию (пусть она останется епархией итальянцев — «идеологов» и «учителей»), Старк охотно выступает публично, дает интервью, позволяет пишущей и читающей публике заглядывать в свои записные книжки. Жанр будто бы простодушного «бавардажа» приоткрывает двери и в творческую мастерскую, и в приватный мир «звезды». И вот перед нами свитки высказываний Старка, упорядоченные по разумению тех, кто «ходит следом и записывает»: лексиконы истин от A до Z, скрижали Нового дизайна.

«Старк — суперстар»: журналистский каламбур, кочуя из статьи в статью, стал банальностью, но убедительности не утратил. Эффектно-космополитичное, прямо-таки провиденциальное звучание его фамилии завораживает, а в его работах действительно есть и дерзость сознающей себя силы, и звездность озарений.

В необъявленном конкурсе на лучшее «слово о Старке» среди лидеров мирового дизайна первый приз, без сомнения, заранее зарезервирован Алессандро Мендини (он-то и назвал Старка «мессией» французского дизайна). Претендент на второй — Жан Нувель.

«Старк производит фурор. В парижских салонах и на вечеринках... Знакомы с ним?.. Ну и как?..

Старк забавляет непредсказуемостью своего поведения...

Старк умеет слушать...

Старк умеет думать... »

А в довершение всего:

«Старк творит дух».

«Не преувеличение ли?» — думает скептически настроенный читатель. Нет, Старк — явление беспрецедентное не только в дизайне, но и во французской культуре — в меру осознания новейшим (так называемым «новым») дизайном собственной культурной укорененности и его культуротворческих притязаний. Творя в духе времени, Старк творит дух времени. И цвет времени.

«Несколько лет назад Франция была безнадежной страной. Как выразить это на языке декоратора? Серым цветом... Серый — поглотитель энергии, ничто, отсутствие выбора... В 1981 году сменяется правительство. Мы в дерьме, попросту в финансовом дерьме... и мебель становится черной. Черный цвет — это конец; после этого остается одно: сдвинуться с мертвой точки. Итак, мы исчерпываем эту черноту до дна, и происхо-

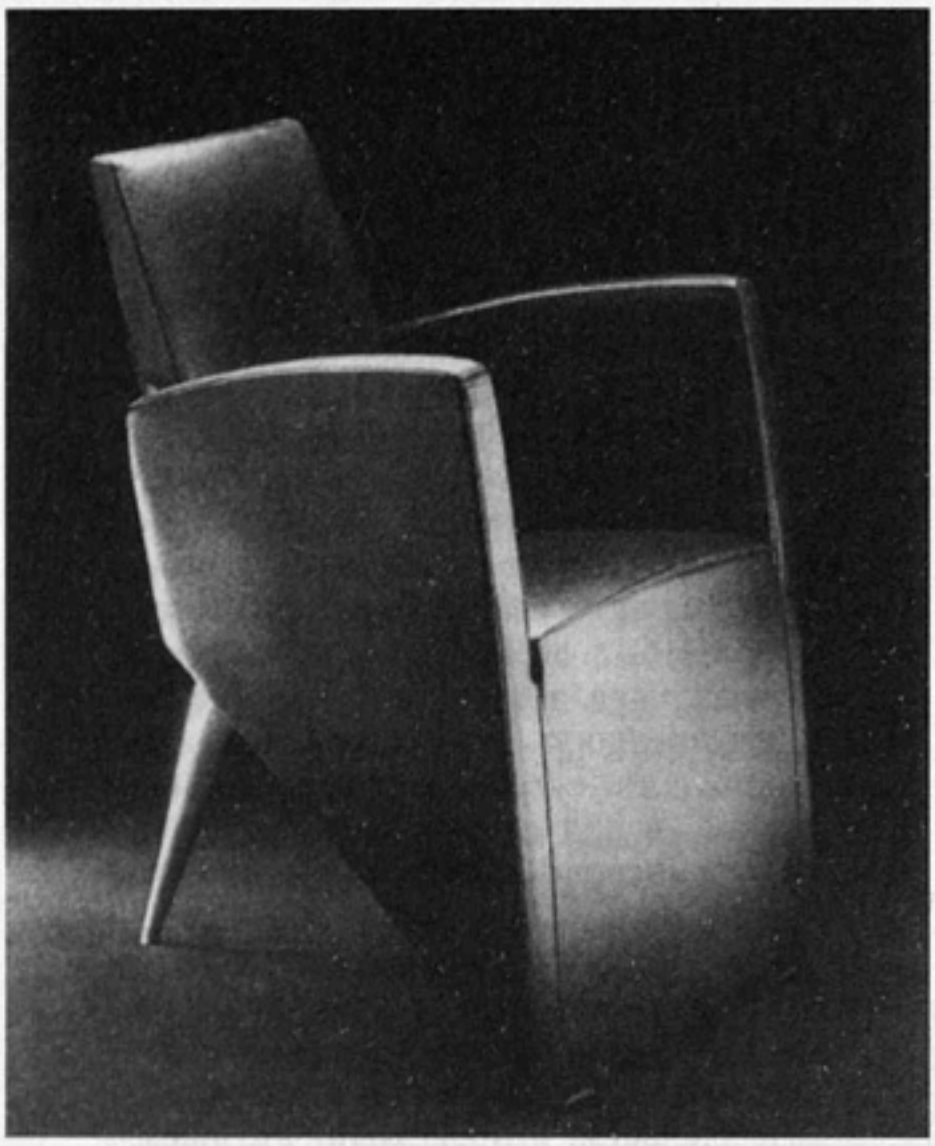
дит чудо: Франция начинает шевелиться, появляются признаки жизни. Я извлекаю на свет серебристо-алюминиевую гамму – символ скорости, «модернизма». Вскоре дела идут веселее... и вот я слегка подкрашиваю свое серебро в голубой, розовый или зеленый оттенки».

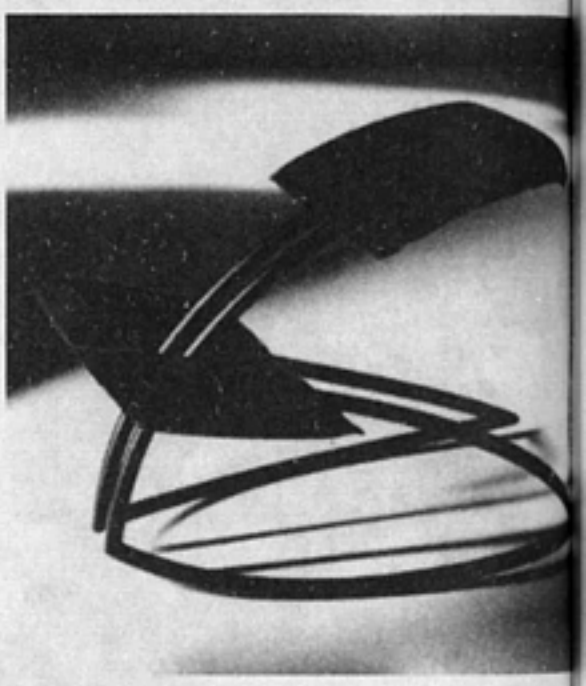
Его отношения с историческим временем идеальны. Светило культурного небосвода 80–90-х, Старк – тот, кто пришел точно вовремя. Вот, по-видимому, в чем простой секрет его фантастической, необычайной для представителя этой профессии популярности.

Что же произошло в те почти уже легендарные 80-е годы? Слово «дизайн» зазвучало тогда по-новому в контексте общепонятных сегодня словосочетаний: «после Современного движения», «кризис функционализма». Импульсы обновления шли из авангардной Италии, от «Алхимии» и «Мемфиса»[1]. Неожиданно бурный резонанс получило новое движение во Франции, вдруг встряхнувшейся после долгого мучительного застоя. Здесь заговорили о молодом дизайнерском поколении – плеяде талантливых, блестящих, изобретательных, экстравагантных экспериментаторов, неуемных фантазеров. Как не согласиться с кураторами недавней (весна 1995 года) выставки во Франкфурте-на-Майне «13 после Мемфиса» (один из тринадцати, разумеется, Старк): «Это был переворот».

В вещах появляется «чудинка» (то барочная изощренность, то первобытная «неотесанность», то «улет» за грань научной фантастики), и они совсем перестают стесняться своей «неправильности», непохожести на соседей и на идеальную модель «хорошего дизайна». Рождается новая – игровая – эстетика вещи, новая – аффективная – этика вещи, завязываются новые отношения между вещью, ее создателем и ее владельцем, и происходит это прежде всего благодаря коммуникативной природе вещи. Друзья, спутники жизни, «домашние животные»[2] – в таких категориях оценивается отныне предметный мир, параллельный нашему, но не замкнутый в себе, а теснее, чем когда-либо, взаимодействующий с миром человеческим на всех мыслимых уровнях – рациональном и эмоциональном, чувственном и ассоциативном... Оказывается, стул – в том, что касается его индивидуальности, экспрессивных свойств и способности общаться, – в своем роде не беднее произведения искусства. Магическое понятие «арт-дизайн» избавляет дизайнера от традиционных моральных ограничений его творческой свободы.

Старк, не склонный, скажем сразу, к «художнической» эйфории, как нельзя более продуктивно и органично использует новые правила игры. Ироничный пигмалион, он предъявляет миру одну за другой своих галатей: «Франческа Спаниш» и «Лола Мундо», «Мисс Дорн» и «Миссис Фрик» – разве спутаешь их между собой? Любой предмет мебели Старка окрещен личным именем, за которым – выражение лица, характер, «история»; пусть это даже такое непритязательное прозвание, как «Lio Commun» (что звучит как «общее место»), – и банальность





имеет право на персонализацию. Каждая вещь прямо просится на портрет — красиво инсценированные на фоне живописного занавеса «портреты» стульев и столов (в том же ряду и портрет автора) составили роскошный альбом[3]. Позируют все они, как настоящие «звезды»!

Кафе «Кост» (1984). Чем удивить жителей города, в котором 12 тысяч кафе? Ну, а если посмотреть на свою задачу как на «семантическое упражнение»? «Места встреч — их становится все меньше. И потому они достойны особого интереса. Я полагаю, что общественные места — это сцены, эмоционально насыщенные пространства, и они способны нести такую нагрузку, какую не решишься придать приватному интерьеру... Этим стоит воспользоваться, чтобы рассказать некую историю».

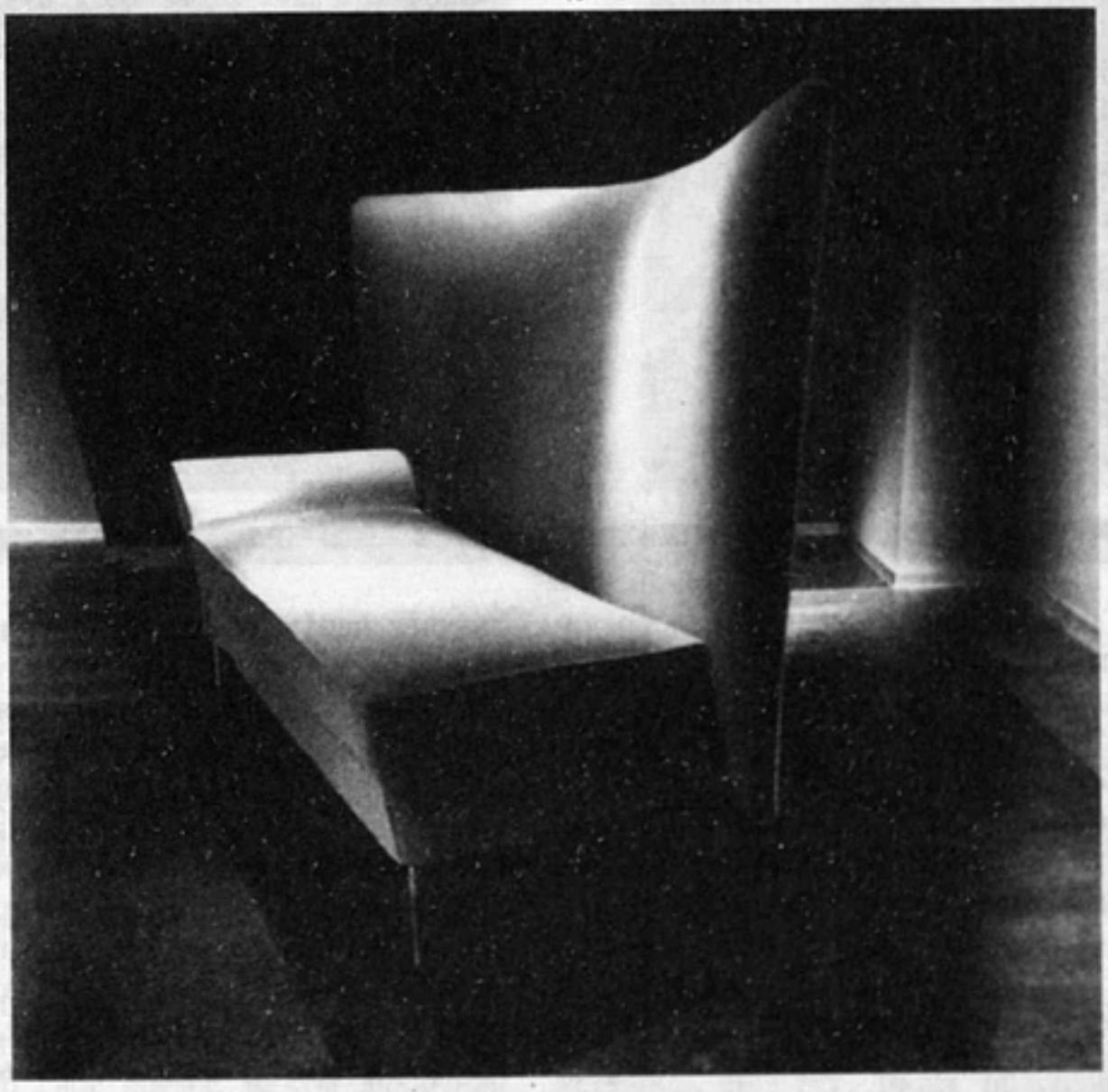
Старк бросает загадочную фразу: «Красиво и печально, как буфет на Центральном пражском вокзале», — и «образ места», единственный и неповторимый, решен. Откинув при входе занавес, вы вступаете в пространство иллюзии маленького teatro mundi: монументальная лестница — подмостки для провиденциальных встреч; над перекрестком жизненных поездов — огромный циферблат с необычно укрупненными делениями (восемь вместо двенадцати); возможно, для кого-то пробьет здесь «час судьбы». Где «истории», там и историческая память форм. В сочетании напряженной угловатости и успокоительной округлости (стулья на террасе, стул «Кост») — отсылка к эпохе между ар деко и модернизмом: вспомним мебель Пьера Шаро. Воспоминание о его же стенных драпировках и ширмах-занавесках обогатит семантику старковского занавеса у дверей. Стоит совершить экскурсию в знаменитый туалет: великолепная геометрия пространства, многоугольность которого умножена игрой зеркал, напомнит, быть может, о салоне мод — почему бы не на улице Камбон?..

Тень великой Мадемуазель привиделась не случайно: нет-нет, да и сошлется Старк на «маленькое черное платье» как на модель low-дизайна, воплощение минимализма и анонимности, не забывая добавить, что переносимым его делают замысловатые украшения, «иначе оно было бы несколько занудным».

Тяготение к минимализму, экономности формы, лаконизму конструктивного решения — основа эстетики Старка; ему чужды тяжеловесность барочного декора, перегруженность вещи деталями. При всем том его часы ушли далеко от классических времен Шанель. «Маленькие черные платья» Старка (будь то табурет или лампа) — порождения эпохи маньеризма, и «скроены» они на удивление экономно, но по каким-то особенным лекалам: характерный изгиб или выступ непременно выдаст руку автора.

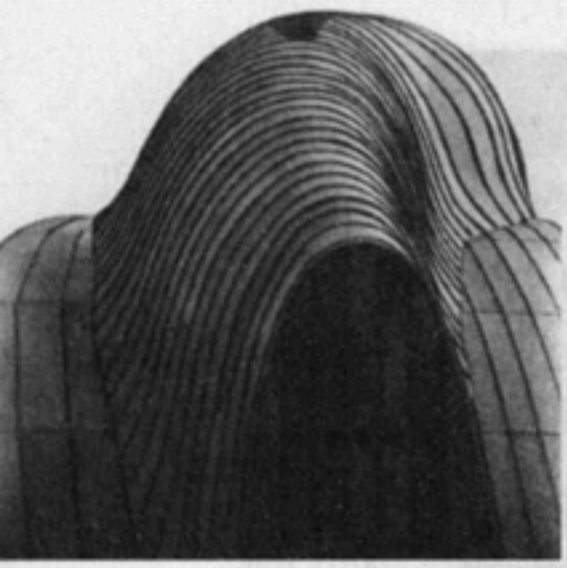
Кажется, Старк явился, чтобы соединить несоединимое: мягкость квазиорганических форм и жесткость угловатых конструкций, классику и барокко, минимализм и семантическую наполненность, анонимность и подчеркнутую индивидуальность, аскетизм и роскошь, прагматизм и романтику, морализаторство и эффектный жест, серьезность и лукавство, документальное и игровое.

В семантике его проектов нет чего-то надуманного: семантическая и чисто техническая стороны, вытекая одна из другой, спаяны неразрывно. «Часы в общественном пространстве... заставляют пережить настоящую драму, и это меня восхищает... Каким образом столь скромный предмет... способен скрывать в себе такую тайну, как может быть столь влиятельным это крошечное окошко? Маленький человек вроде меня не в силах расширить представление о времени, однако я могу укрупнить масштабы его земной репрезентации. Так возникла идея освобождения стрелок — самых несчастных, денно и нощно запертых в футляре. Из чистого гу-



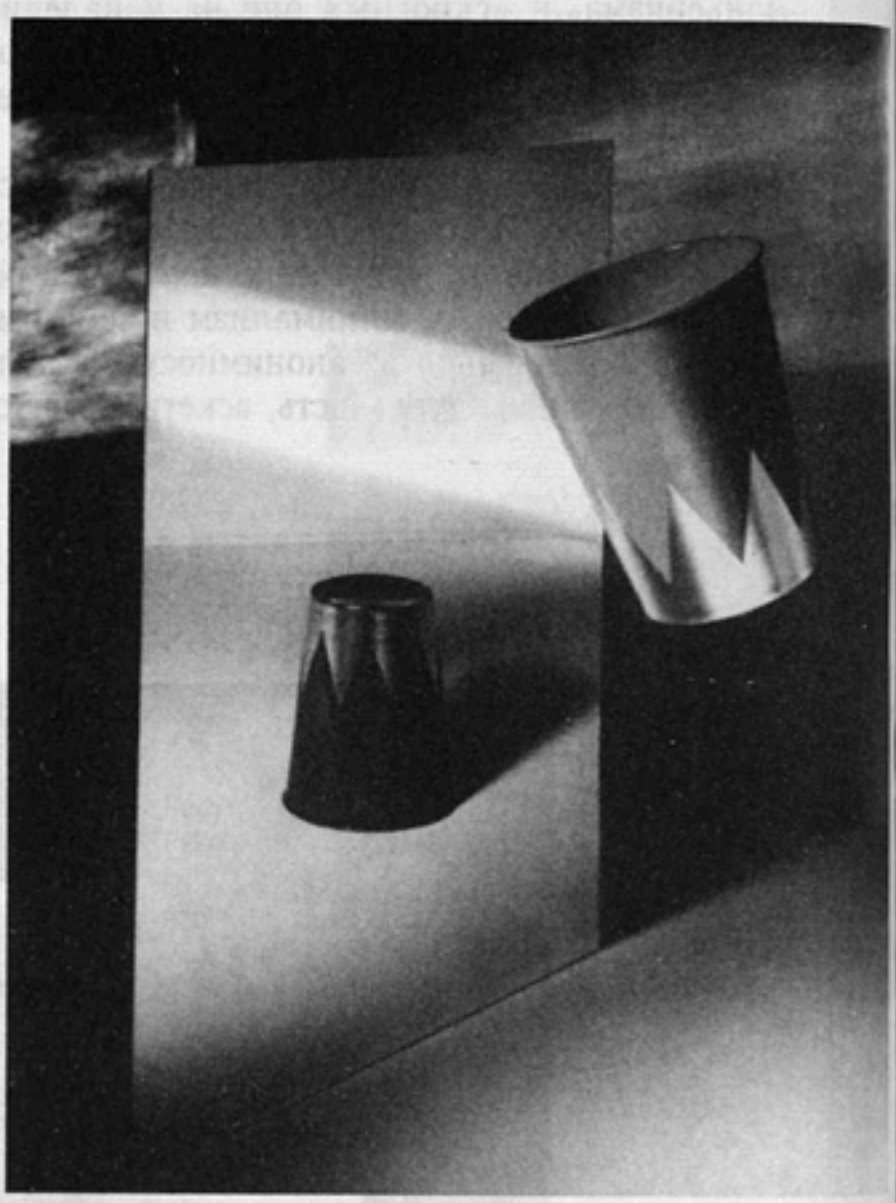
манизма я сделал стрелки с автоматическим приводом, благодаря чему они идут совершенно самостоятельно, как взрослые. Покончено с запретами, поле их деятельности огромно, неограниченно... Когда было найдено решение моральной проблемы, надо было реализовать его во плоти. Почему бы нет? Пусть это будут просто мускулы, намек на возможное наше будущее: соединение техники с нашей плотью, в результате чего, в конце концов, мы обретем образ Бога, который, надеюсь, не остановит часы...»

Часы «Уолтер Уэйл» — материализованная метафора свободной точности. Чем не формула проектного творчества Старка?



функциональные предметы. Между тем мы сегодня — дети Лакана и Вентури. Удовольствие, семантика, поэзия, юмор, магия должны рассматриваться как функции на равных правах с непосредственной пользой».

Применительно к своим изделиям Старк чаще говорит не о функции, а об «услуге». Услужливость и контактность — альфа и омега исповедуемой им этики «хорошей вещи». «Это гармоничное изделие, оказы-

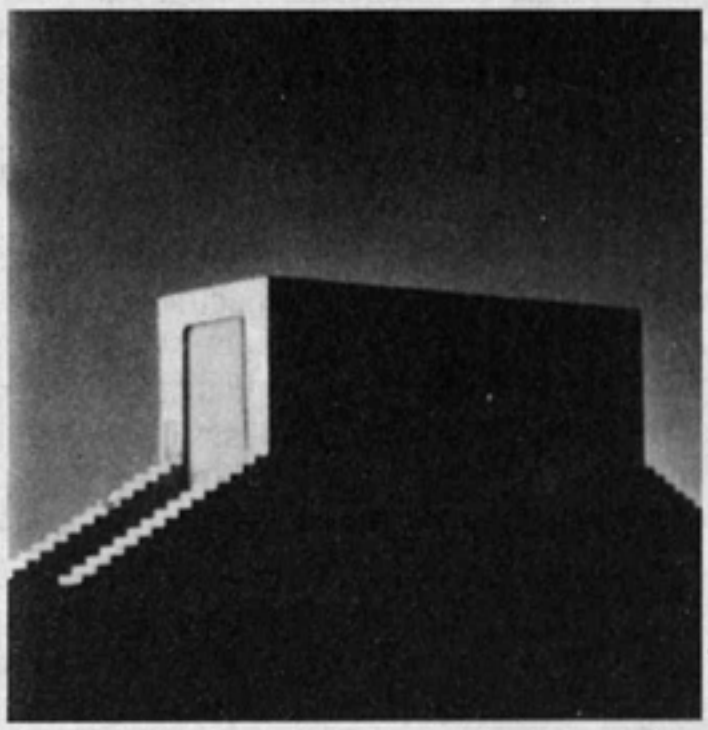


Покончив с запретами, Старк сумел соединить два традиционных направления французского дизайна: инженерное (точность и супертехнологичность) и изысканно-декоративное (образно-игровая стихия). Покончив с запретами, Старк доказал, что и вопреки и благодаря кризису функционализма дизайн остался дизайном — проектированием полезных вещей для промышленного производства. «Стул — это предмет, на котором сидят. Мне кажется бессмысленной борьба с функционализмом, поскольку наша профессия состоит прежде всего в том, чтобы делать

вающее необходимую услугу, не требующее напрасного расхода редких, исчезающих материалов; для его изготовления не придется рубить три дерева или убивать пять коров; оно не поранит рабочего в процессе его производства. Это мебель устойчивая, легкая, транспортабельная в больших количествах в контейнерах, где будет гарантирована ее доставка без повреждений; она, по возможности, складная — чтобы помещаться в багажнике машины. Мне также хотелось бы, чтобы формой или цветом она выражала критику общества (позитивную или негативную),

и еще я мечтаю, чтобы между нею и личностью, которая будет ею пользоваться, возникал эмоциональный контакт...»

К исходу эйфорических 80-х люди устали жить в музее вещей, «сделанных дизайнерами для дизайнеров». Пароль 90-х — скромность. «Нарциссический объект так ярок и индивидуален, что существует, несколько выпячиваясь, за ваш счет. А мне нужны объекты, такие же яркие, но больше похожие на друзей, которые служили бы человеку, позволяя ему расцветать рядом с собой, в контакте с собой. Над этим мы и работаем



сейчас вместе с «Томсоном» и «Кассиной»... Превратить консервативные «черные ящики» в очаровательные черные платьица — задача, достойная Старка. «Несколько лет назад надо было проектировать вещи, которые снискали бы людскую любовь; теперь же надо делать вещи, которые сами любили бы людей, а для этого иной раз приходится стушеваться: ведь людям нужен воздух; вот что такое для меня скромность...»

Старк мечтает, но это мечты реалиста, опережающего свое время; мечты любителя научно-фантастических романов. Скромная вещь? А что, если она скроется... под кожу? Что вы скажете, к примеру, об имплантированных часах? Биомеханический дизайн, в понимании Старка, — это возможность «синтеза техники с нашей плотью», «синтеза органики и механики». Вживление предмета в тело, как и управление им на расстоянии, — разные грани «магической» связи между человеком и вещью, которая в сущности всегда выполняет роль протеза.

А вот задача самая реалистическая, самая приземленная: придумать форму макаронных изделий для «Пандзани» («если мне предлагается разработать дизайн этих штучек, то цель все-таки в том, чтобы они получше распродавались для кухни»). И каков, оказывается, простор для фантазии! «Прежде всего, в чем заключается макаронная идентичность именно тех макарон, о которых идет речь? По-моему, французские макароны — это «ракушки». Я ем их в детстве и в болезни, когда я ослаблен и стар, — в моменты, когда нет выбора. Фрейдистский продукт, пища подсознательного. Она принадлежит сфере фантазии (уже одно

название способно слегка развеселить). Исходя из этого, я задаю себе вопрос: кто ест макароны? Кто ест «ракушки»? И почему их теперь не едят?.. В современном обществе трудно позволить себе продолжать толстеть... Таким образом, идея в том, чтобы продавать поменьше макарон и побольше воздуха. Ведь если французы едят мало макарон, все дело тут в том, что они их чересчур разваривают... И я довольно быстро пришел к настоящему знаку инь-ян, идеальному, с моей точки зрения, поскольку я работаю и как дизайнер, и как рекламное агентство, — ведь это универсальный символ равновесия, гармонии, а макароны и хлеб (по словам педиатра моей дочери) — самая гармоничная пища. Итак, на мой взгляд, эти макароны получились вполне логичными, вполне семантическими: вполне удачное изделие, для которого я придумал уплотнения, вдвое толще основного слоя теста, так что когда оно на 90 процентов сварено по-французски, 10 процентов его остаются недоваренными. Так я обманываю едока (ради его же блага), зато потом он подумает: надо же, до чего славно поесть чуть недоваренных макарон».

Он вешает вам лапшу на уши? На то он и гений медиатизации. Вы и не заметили, сколько порций макарон проглотили за всей этой болтовней.

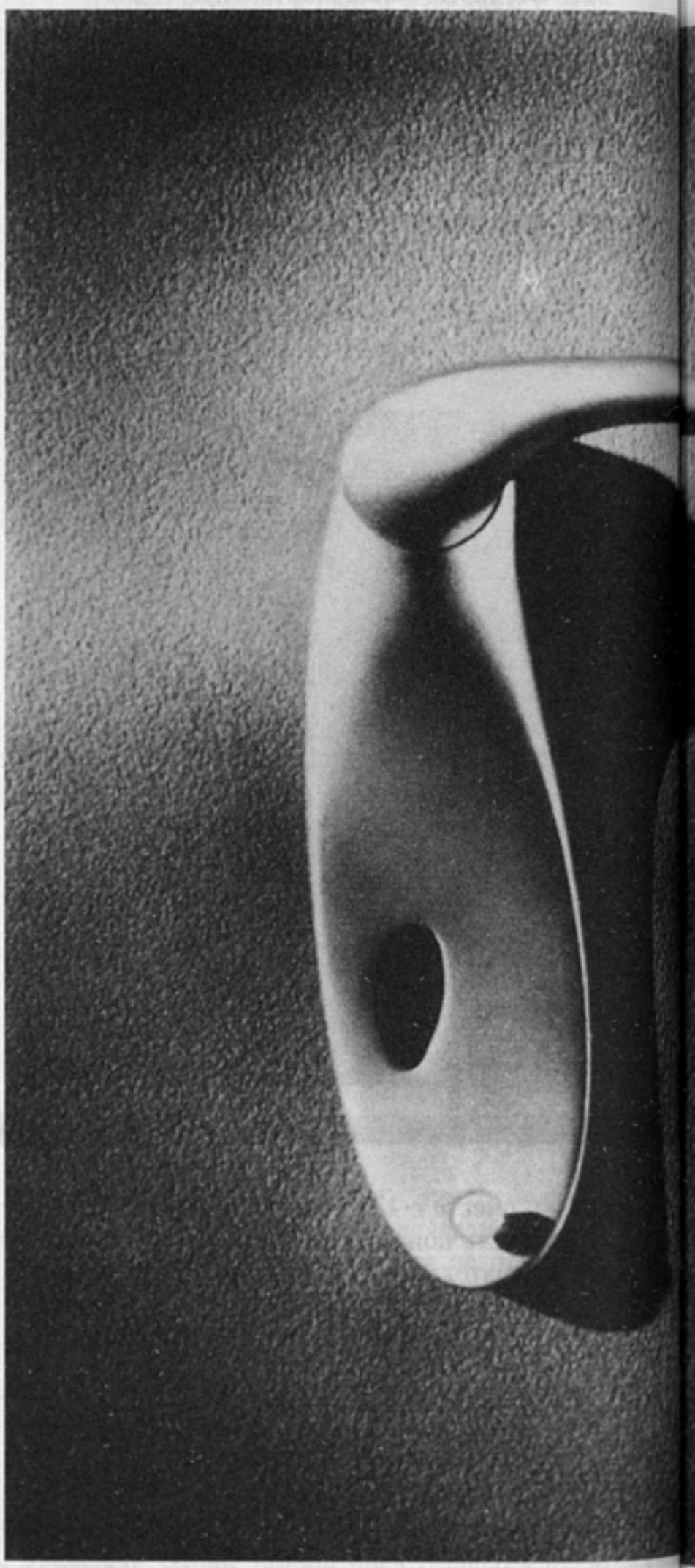
Старк сегодня — на вершине славы и, как принято говорить, в расцвете творческих сил. И когда человек переполнен идеями и умеет находить пути осуществления своих замыслов (а это случай Старка), есть все основания полагать, что его звездный час еще впереди.

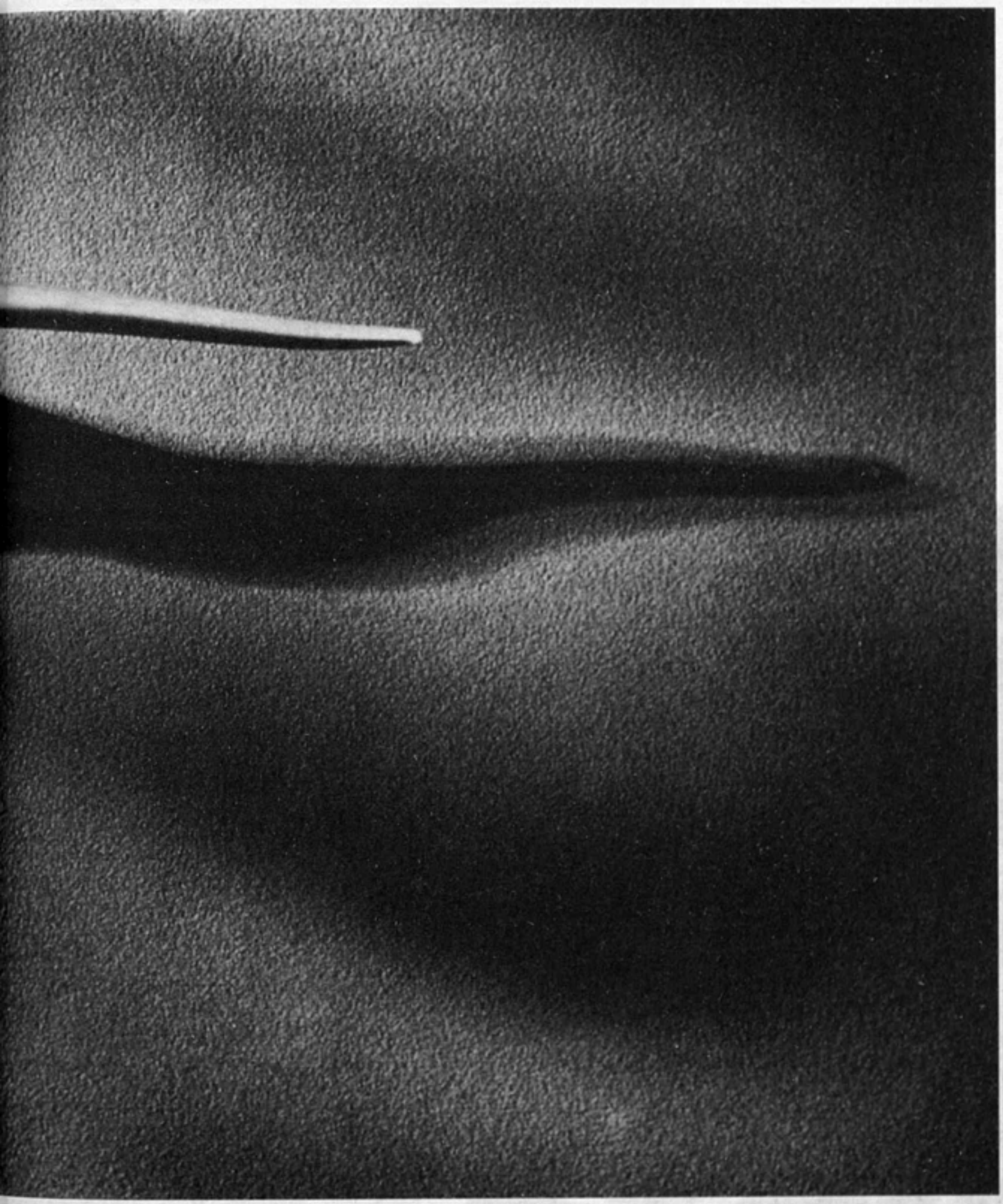
Наталия Кислова — искусствовед, автор работ по проблемам современной западной художественной культуры. Статья написана специально для этого номера.

[1] «Студио Алхимия» — объединение, основанное в 1976 году; группа «Мемфис» образована в 1981 году.

[2] Animali domestici — серия мебели А.Бранци, итальянского теоретика «нового дизайна» (1985).

[3] Philippe Starck. Mobilier 1970—1987. Marseille, Michel Aveline Editeur, 1987.





Язык будней

Морис Бланшо

Морис Бланшо — вероятно, одна из наиболее влиятельных фигур и, уж без всякого сомнения, самое загадочное имя в культурной жизни Франции второй половины уходящего века. К 50-м годам — Бланшо родился в 1907 году — оно стало своего рода паролем в нонконформистских интеллектуальных кругах, а его носитель выдвинулся в ранг одного из ориентиров того широкого духовного движения, которое со временем дало в социальном плане молодежный бунт 60-х (результаты его ощутимы во всем строе французской жизни вплоть до нынешнего дня), а в плане культуры — оформилось в виде структурализма и семиотики в науке, нового романа и новой критики в литературе, с которыми доспоривают опять-таки еще сегодня.

Эссе Бланшо, объединенные в сборниках «Пространство литературы» (1955) и «Предстоящая книга» (1959), упрочили нешумную, но непоколебимую славу этого литератора для избранных, который избегал не просто суеты публичности, мелькания в прессе, но и простого появления на людях. Его книги никогда не были «трудами», а всегда лишь собраниями откликов по разным поводам, чаще всего — своеобразными рецензиями. Лекций он не читал, званий не имел и постов не занимал, за ним, как за другими кумирами 60-х — Лаканом, Бартом, Фуко и Леви-Стросом, для которых Бланшо всегда был постоянным и авторитетнейшим внутренним собеседником, — не ходили толпы поклонников, его печатные интервью можно пересчитать по пальцам, а фотографий, кажется, и вовсе нет.

Для нас же, в лучшем случае следивших за той жизнью издалека и с опозданием минимум на поколение, великая структуралистская четверка 60-х заслонила Бланшо вместе с еще несколькими столь же загадочными «предшественниками» и символическими «патронами» (Арто, Батаем, Клоссовским), которых мы получали потом уже из рук их питомцев и наследников по крохам цитат и сносок, а многие даже заинтересованные читатели в наших палестинах узнают лишь теперь. По-русски Бланшо, которого в середине 70-х впервые ввел в своих комментариях к Валери Вадим Козовой, еще и сегодня — это всего лишь пять эссе в малотиражных журналах 90-х годов и одна повесть в «Иностранной литературе». Подхватывая его метафору литературного существования как бесконечного собеседования, приходится признать, что нас за столами тех бесед не было.

Одной из горячих тем таких общеинтеллектуальных и наднациональных разговоров и споров — темой в культуре — стала для Европы 70-х «повседневность». Думаю, здесь — после конца империй и слома тоталитаризма, революции хиппистских цветов и вызова Европе со стороны прежних провинций с Америкой во главе — обозначилась какая-то ключевая точка, по меньшей мере, для всей второй половины века. Речь, видимо, шла о завершении культурного доминирования Европы (реальном, а не календарном конце XVIII—XIX столетий), может быть, даже самой ее идеи, программы, логики Культуры, понятой и развитой как Просвещение. И усилия уже упоминавшейся французской четверки, рутинизированные и расфасованные потом постмодернистской мыслью, сосредоточились именно на анализе самого устройства европейского разума и *других* «логик».

Одним из ликов такого «другого» и стала, по-моему, повседневность в ее «низком», «вычеркнутом» из публичного обсуждения, как бы ненормативном обличье и строе. В 70-е годы это понятие вышло на первый план социальных и гуманитарных наук, во многом изменив не только их предмет, но и сам взгляд исследователя. «Повседневность» стала чуть ли не опознавательным ярлыком времени для философов и историков, социологов и исследователей литературы (послужив для них, не исключаю, заменой прежней «культуры», которую за одно-два десятилетия до этого тоже находили везде и всюду — от архаического ритуала в Африке до новейшей рекламы в европейских столицах). Во Франции хронику повседневности начал писать один из крупнейших историков Мишель де Серто (она завершилась в 80-е годы вышедшим под редакцией Жоржа Дюби и Филиппа Арьеса иллюстрированным пятитомником «История частной жизни»); социологию обыденности — один из наиболее заметных обществоведов среднего поколения Мишель Маффесоли. Замелькали книги и статьи о повседневном поведении и одеянии, кулинарных привычках и обиходе досуга и сна, будничном слове и жесте. У Бланшо, развязавшего тематику повседневного в споре с феноменологической философией и неомарксизмом еще в начале 60-х, и здесь — свое место (кстати, отсылки к Паскалю в публикуемой статье — это следы полемики со знаменитой на рубеже 60—70-х годов книгой Люсьена Гольдмана «Бог сокровенный» — о трагически раздвоенном образе мира у Паскаля и Расина; а на примере тоже нашумевшей в те годы социологической работы Эдгара Морена Бланшо показывает, как мысль диалектика сама исподволь вносит подобную раздвоенность — читай, априорную оценку и идеологическую селекцию — в свой предмет, противополагая, скажем, массовую культуру — высокой).

Бланшо стал, пожалуй, первым, кто увидел словесность (а может быть, и шире — культуру) как повседневность, вник в это повседневное — негероическое, неклассицистское — существование слова, назвав его почерпнутым у братьев Гонкур именем «письмо» (чуть позже к разработке этого поля присоединился Ролан Барт, кстати, нашедший свой «гул языка» — le bruissement de la langue — у Бланшо). Да, Бланшо занимался мастерами, как теперь — после него и его работ — видно, только самого первого ряда и даже первее любых первых. Это первопроходцы, а не первые ученики, покровители и страстотерпцы новейшей словесности (от Гельдерлина и Лотреамона до Кафки и Рильке).

Но его, работника, им в известном смысле — по направлению и неотступности одинокого поиска — близкого и соприродного, понятно, не оглушали их уникальные имена, не завораживали оригинальные находки, не отвлекали идиосинкратические приемы. В Саде и Рембо, Малларме и Мишо, Борхесе и Шаре его занимали невозможность и, вместе с тем, неотменимость выговаривания — через них — слова: обычная и безотчетная, почти уже анонимная *работа речи* (так Фрейд сделал своим предметом не психику и не психологию, а «работу сознания»). В том числе и, может быть, прежде всего — того смыслоразличимого минимума речи, который просто удерживает живое в существовании, на грани и перед лицом ежесекундного и неустранимого небытия, неразрывного со словом — с самим его звуком и очерком — молчания, лакуны, пробела. Между сиреной и Эвридикой, как назвал место Бланшо Мишель Фуко.

Публикуемое ниже эссе вошло в сборник работ Бланшо 1953—1965 годов «Бесконечный разговор» (1969), по которому здесь и переведено. Ценными соображениями о «повседневности» я обязан Льву Гудкову, который еще во второй половине 80-х пытался привлечь к ней внимание отечественной гуманитарии (см. его богатый эмпирикой аналитический обзор «Культура повседневности в новейших социологических теориях», М., 1988).

Борис Дубин

Повседневность — самое трудное для мысли. На первых порах кажется, что повседневность — это просто каждый из нас, каким он бывает прежде всего и чаще всего: на работе, на отдыхе, наяву, во сне, на улице, дома. Повседневность — это мы, наши будни. Никакой собственной правды за повседневностью поначалу нет. И нужно лишь найти ей место в переменчивом рисунке Подлинного — в грандиозных исторических переворотах, в происходящем на самом низу (сдвиги в экономике и технике) или наверху (в философии, поэзии, политике). Дело, стало быть, в том, чтобы включить повседневность в Историю или, по-другому, свести на нет ее особую сферу, частную жизнь. Такое случается в бурные — читай, революционные — эпохи, когда все стороны существования становятся так или иначе публичными. Комментируя закон о подозреваемых периода французской революции, Гегель показал, что всюду, где свои жесткие, отвлеченные требования диктует Всеобщее, любая частная воля, всякая независимая мысль тут же подпадают под подозрение. Простого благочиния уже недостаточно. Каждый несет в себе множество дум, порывов, иначе говоря — недомолвок, обрекающих на двуличность. Подозрение страшнее вины (почему и надо добиться признания). Виновный — в руках Закона: он открыто совершает то, за что его ждет суд, то бишь — упразднение, уничтожение его ничтожного «я». А подозреваемый — реальность текучая, неуловимая; своей недоступностью он не только затрудняет действия Государства, но и бросает на него тень вины. В этом смысле всякий подданный есть подозреваемый, но всякий подозреваемый уличает властелина, как бы упреждая его виновность, ведь рано или поздно тот будет вынужден признать, что представляет на своем месте отнюдь не целое, а лишь произвол частного лица, присвоившего себе видимость всеобщности. Отсюда соображение, что повседневность — это сфера подозрительного (и двуличного), которая постоянно ускользает от прямых требований закона, как бы тот ни пытался стереть своим подозрением любые островки непредрешенности — безразличие будней. (Подытожим: подозреваемый — это человек, виновный в том, что не дает себя обвинить.)

Однако на следующем шагу критика — в смысле Анри Лефевра, который в своей «критике повседневной жизни» идет именно от этого принципа[1] — хочет уже не просто изменить обыденность, включив ее в историю и политику, а готовит коренную переделку Alltaglichkeit[2]. Замечательна смена подхода. Теперь повседневность — не просто усредненное, отложившееся в стилистике существование того или иного общества на тот или иной момент времени, — нет, это понятие, утопия. Идея, без которой не подступиться ни к скрытому настоящему, ни к различимому будущему людей в их внешних проявлениях. Человек (имеется в виду нынешний человек, обитатель современных обществ) и погружен в повседневность, и отрезан от повседневности. И — еще один смысловой поворот! Повседневность — это зыбкость и того и другого определений: оба они трудноуловимы.

Теперь проясняются разные подходы к возможному исследованию повседневности (а она занимает и социологию и онтологию, не

говоря о психоанализе, политике, лингвистике, литературе). Если не хочешь остаться в стороне от этого движения, приходится себе противоречить. Повседневность — это сама рутина (то, что тащится позади и тянет на дно, осадок существования, наполняющий наши мусоросборники и кладбища, заваль и хлам жизни). Но банальное оказывается наиважнейшим, если раскрывает жизнь во всем ее произволе, такой как она есть в ту без остатка прожитую минуту, когда ускользает от любого мысленного оформления, больше того — от любой последовательности, любого упорядочения. И тогда вспоминаешь поэзию Чехова или Кафки и убеждаешься в глубине поверхностного, в трагизме ничтожного. Обе стороны — и повседневность с ее скукой, тяготами, грязью (бесформенность, застой), и неисчерпаемая, непреложная повседневность в ее вечной незавершенности и вечной недоступности каким бы то ни было формам и структурам (особенно политическим — бюрократии, государственной механике, партиям) — нерасторжимы. Между двумя этими полюсами всегда есть общее: стоит лишь чуть-чуть сместить акценты, как от одного уже переходишь к другому, и олицетворение ускользающего от формы произвола, внеположность форме обращается простой бесформенностью, а так называемый застой не отделить от *течения* дней, иначе говоря — воплощенной изменчивости общества.

Но какой стороной повседневность ни поворачивай, у нее есть одна главная черта: она не дается в руки. Ее не поймать. Она — из области незначительного, а в незначительном нет ни подлинности, ни реальности, ни загадки, хотя в нем же, не исключено, источник любых значений. Будничное неуловимо. Этим оно и странно: заурядное в нем вдруг раскрывается (а значит, развеивается) под знаком неожиданного. Оно — сама незаметность, в том смысле что глаз всегда обходит его, не умея ни связать с целым, ни включить в «обзор», то есть — найти ему место в панораме видимого. Дело в том — и это еще одна черта повседневности, — что ее никогда не видишь впервые, можно только вернуться к ней взглядом, всегда уже вроде бы виденной-перевиденной в силу той иллюзии, которая и составляет основу повседневного.

Отсюда безусловно нелепая, необдуманная, но неистребимая потребность искать в повседневном как можно более непосредственное знание. Анри Лефевр говорит о Великом Плеоназме. Мы хотим быть очевидцами всего происходящего в тот самый миг, когда оно происходит — и проходит. Наши экраны, наш слух не только сию же секунду записывают образы событий и передающие их слова — для нас уже, в конце концов, не существует ничего, кроме этого мелькания одной всемирной передачи, «царства гигантской тавтологии». Непотребство подобной жизни, выставленное на всеобщее и безотлагательное обозрение, бросается в глаза. Средства коммуникации — язык, культура, сила воображения, — используясь просто как средства, снашиваются, теряют способность нести смысл. Нам кажется, что мы познаем мир напрямую, без помощи образов и слов, а в действительности мы имеем дело лишь с конечной словесной жвачкой, ни в которой, ни за которой ничего нет. Сколько людей включают радио и выходят из комнаты, вполне удовлетворенные далеким, едва различимым шумом. Абсурд? Вовсе нет. Главное ведь не в том, что один говорит, а другой слушает, но в том, что даже если ни говорящего, ни слушающего конкретно нет, есть какая-то речь, как бы смутное предчувствие сообщения, единственная гарантия которого — этот беспрерывный поток ничейных слов. В попытке схватить повседневность на уровне самой повседневности она, я сказал бы, теряет осязаемость: повседневное теперь — не то, чем живут, а то, что показывают и разглядывают, зрелище и описание без всякого активного к ним отношения. Мир — перед нами, но на него можно только смотреть. Мы свободны от случившегося, как только навели на его изображение сначала заинтересованный, потом просто любопытствующий, а потом пустой, но загипнотизированный взгляд. Зачем участвовать в уличной демонстрации, если в ту же самую секунду, в покое и безопасности присутствуешь благодаря телевизору на демонстрации комнатной, где, то ли повторенная, то ли сотворенная экраном, она проходит перед нами вся целиком, так что, кажется, только для того и затеяна, чтобы сделать нас ее снисходительными зрителями? Практика замещается мнимым знанием ни за что не отвечающего взгляда, развитие понятий — урочный труд мысли — удовольствиями поверхностного, беззаботного и самодовольного созерцания. Защищенный четырьмя стенами семейного времяпрепровождения, человек без опаски впускает внешний мир, уверенный, что увиденное и услышанное ни на йоту не изменит его

самого. Отсюда и пресловутая «аполитичность». Субъект из госаппарата, который боится улицы, потому что субъект с улицы всегда может стать активным субъектом политики, теперь наслаждается своей ролью ловкого распорядителя зрелищ, убаюкивающих в нас гражданина, чтобы в полумраке полудремы не засыпал неутомимый зритель бегущих мимо картинок[3].

При всем массовом развитии средств коммуникации повседневность неуловима. Неуловима по природе. Подступаясь к ней с познавательными средствами, мы просто обречены ее упускать, ведь повседневное — из той области, где познавать пока нечего: оно старше любых отношений и всегда уже известно, но никогда не определено, а значит, не ухватывается извне. Но это не «подразумеваемое», которое теперь в таком ходу у феноменологов. Да, повседневность всегда налицо, но ее наличие — не порука полноты; наоборот, ее воплощение всегда не довершено, но так, что ничего — важного ли, пустякового ли — случиться не может. «Ничего не происходит» — вот формула повседневности. Но в чем тогда смысл этого неподвижного движения, куда оно направлено? На каком, собственно, уровне «не происходит» это «ничего»? И для кого «не происходит», если для меня оно как раз происходит, и притом — ежеминутно и неотвратимо? Иными словами, кто субъект повседневности? И вместе с тем, почему в этом «ничего не происходит» явно слышится утверждение, будто что-то самое важное сейчас произойдет?

Вот в чем вопросы! Попробуем хотя бы держать их в уме. Начнем с подхода, который предложен Паскалем, а подхвачен молодым Лукачем и некоторыми приверженцами философии двойственности: «Жизнь — это хаос света и тьмы... Ничто здесь не воплощается до конца, ничто не доходит до последних пределов... Все беззастенчиво, бесстыдно перемешано, все отрывочно и расколото, ничто не дозревает до настоящей действительности... Жизнь можно описать только через отрицание...» Отсюда — паскалевское «развлечение», метания то туда, то сюда, это постоянное алиби двойного существования, которое пользуется противоречиями, чтобы спастись от проблем и остаться в нерешительности своего беспокойного покоя. В обиходе все перепутано. Путаницей охвачено все, она беспредельна и заражает любую другую жизнь нереальностью. Но вдруг возникает просвет. «Что-то вспыхивает, избитые пути озаряются новым светом... это свет случая, великой неожиданности, чуда». Чудо «врывается в жизнь непредвиденно... без всякой связи с остальным, разом преображая все в ясное и простое целое»[4]. Эта вспышка отсекает темноты будничного существования, упраздняет оттенки, кладет конец недомолвкам, обнажая истину во всем ее трагизме, абсолютности и абсолютной расколотости на две половины, каждая из которых неумолимо влечет нас в свою сторону и всякую секунду требует от нас всего.

Возразить тут нечего, кроме, пожалуй, одного. Это не повседневность. Обыденное обыденно вовсе не по контрасту с чем-то особенным — это не «бесцветность», ждущая «чуда», которое дает ей смысл либо упраздняет и сводит на нет. Отличие повседневности — в другом. Она очерчивает границы той области или намечает такой уровень разговора, где разделения на истинное и ложное, «да» и «нет» не работают: как правило, они сами — неотъемлемая часть ситуации, в которой их вводят, но, вместе с тем, снова и снова определяются со стороны — по отношению к тому внешнему, что их начисто отрицает. Повседневность серьезна без малейшей серьезности, поэтому над ней невозможно потешаться, даже если переживаешь ее как развлечение. Опыт дает лишь скука — неожиданное и неуловимое ощущение будней, по чьей ровной, мертвой длительности скользишь, чувствуя, что навсегда увяз и, вместе с тем, что ее уже нет как нет, так что никогда не можешь решить, томишься ли ты по обыденности или хочешь сбросить ее груз, и потому только удесятеряешь скуку скукой, которая нагнетается, как, по выражению Фридриха Шлегеля, углекислый газ в запертой комнате, где скопилось слишком много народу.

Скука — это повседневность, ставшая явной, утратив тем самым главное и основополагающее свойство — незаметность. Иначе говоря, повседневность всегда отсылает к не *казовой*, но и не скрытой стороне существования — ничем не замечательной, поскольку она неотделима от ситуации, в которой ее замечаешь, молчаливой, но тем молчанием, которое немедленно улетучивается, как только в него пытаешься вслушаться, и которое куда слышнее, когда болтаешь, в ничего не говорящих словах — приглушенном гуле человеческого присутствия в тебе и вокруг.

Повседневность и есть способ, которым человек — едва ли не безотчетно — удерживается в анонимности просто человеческого.

В повседневном существовании мы безымянны, похожи друг на друга, почти безлики, так же как лишены социальных определений, дающих поддержку или прибежище: да, я работаю каждый день, но в области повседневного я не работник, принадлежащий к классу трудящихся. Повседневный труд как бы изымает меня из сообщества тружеников, без которого нет подлинного труда, — повседневность растворяет структуры, рушит формы, хоть и беспрестанно, снова и снова, кроит и лепит себя за внешней формой, незаметно подтачивая ее изнутри.

Повседневность — достояние человека. Земля, море, лес, рассвет, ночь не дадут представления о повседневности: она — первейшая черта скученной яви гигантских городских агломераций. Чтобы почувствовать будни, нужны дивные пустыни всемирных столиц. Повседневное — не в тепле нашего жилья, не в конторах и не в храмах, уж тем более не в библиотеках или музеях. Если она где и есть, так это на улице. Один из лучших, на мой взгляд, пассажей в книге Лефевра — как раз об этом. Парадокс улицы, замечает он, в том, что она важнее мест, которые связывает, и куда живее деталей, которые отражает. Улица делает жизнь публичной. «Она выхватывает из темноты то, что прячется... распубликовывает то, что происходит за стеной, втайне, — перерабатывает все это и отправляет в печать социального существования». Однако обнародованное улицей — вовсе не значит кем-то разглашенное. Да, об этом говорят, но за подобным «говорят» никогда не стоит ничье реально произнесенное слово: слухи расходятся, хотя их никто не передавал, и именно потому, что передававший их согласен остаться «никем». Отсюда и опасная безответственность. Повседневность, которая как бы за пределами истинного и ложного, — это тот уровень существования, где царит отказ от собственных отличий, некое смутное кишение жизни без ответственности и авторитета, без ориентира и выбора, — заповедник хаоса, порвавшего с любыми порывами и исцеляющего от любых целей. Будни — это будни. И человек с улицы, по существу, не отвечает ни за что; он всегда все видел, но ничему не свидетель; все знает, но нипочем не скажет, и не из малодушия, а по нежеланию утруждаться, да еще потому, что, если говорить всерьез, его там не было. Собственно, кто перед нами, когда перед нами — человек с улицы, прохожий? Самое большее — некий «кто?», вопросительное местоимение, конкретного лица за которым — нет. Равнодушный и любопытный, вечно торопящийся по делам и не знающий, чем заняться, беспокойный и неподъемный — он таков, и эти невидимые, но неразрывные черты, с одной стороны, как будто и не стремятся к примирению, а с другой — вовсе друг друга не исключают, но и никак не смешиваются — само непостоянство, которое ускользает от любой диалектики.

Добавлю, что безответственность слуха — когда ничего не утаить и всем все беспрерывно и бесконечно ясно, хотя никто ничего такого не говорил и ни за что из пересказанного не ручается, — быстро набирает вес, превращаясь в «общественное мнение», но лишь постольку, поскольку то, что разошлось, используется (буквально — на глазах) расхожей пропагандой, иначе говоря — переходит с улицы в ежедневную газету, из текучей повседневности — в повседневность записанную (чуть не сказал — написанную), хорошо осведомленную, взвешенную, выигрышно преподнесенную. Этот перевод видоизменяет все. В повседневности происшествий быть не может — газета раздувает из этого затишья драму в разделе «Разное». В повседневности все повседневно — в газете все повседневное вырастает до необыкновенного, восхитительного, ужасного. В улице нет ячества: прохожие проходят безвестными, видимо-невидимыми, задевая разве что безымянной «красотой» промелькнувшего лица или столь же анонимной «подлинностью» людей, чья судьба — как раз в том, чтобы промелькнуть, людей без подлинного выражения и без отличительных черт (не зря на улице встречаешься всегда случайно и по ошибке: здесь друг друга не узнают, и чтобы встать лицом к лицу, надо сначала вырваться из общей безликости существования). В газете — наоборот: все кричит о себе, все лезет в глаза, все позирует[5]. Почему же не заявляющее о себе на улице превращается, стоит его опубликовать, в назойливое ячество? Случайность? Вряд ли. Скорее, я говорил бы здесь о диалектическом переворачивании. И сказал бы так: неспособная уловить незначительность повседневного, газета не в состоянии передать его масштаб, не раструбив как сенсацию; неспособная следить за неприметностью процедур, она может схватывать их лишь в драматизированной форме процессов; неспособная коснуться того, что не принадлежит к области исторического, но всегда готово ворваться в историю, она хватается за анекдоты и потчует

историями, а тем самым, заменив повседневное «ничего не происходит» пустотой «разного», предъявляет нам «что-то случилось» большой Истории на уровне, который считает будничным, но который всего лишь анекдотичен. Газета — отнюдь не история под углом повседневности, и в компромиссе, который предлагается нам ежедневно, она не столько предает историческую действительность, сколько упускает невыразимую повседневность, заурядную явь, которую понапрасну силится выразить, то есть утвердить и передать.

Итак, повседневность неуловима. Но почему? А потому, что в ней нет субъекта. Когда я живу повседневным, это живет «кто-то», и об этом «кто-то» не скажешь ни «я», ни «он» — он не тот и не другой, он — и тот и другой в их взаимозаменяемом наличии и бесконечно упраздняемой необратимости, так что здесь нет ни «я», ни «альтер эго», на месте которых — сама диалектика опознания. Вместе с тем, повседневное не отнесешь к объективной данности: представить жизнь в виде цепочки отдельных технических функций (включить и выключить вентилятор, стиральную машину, холодильник, радиоприемник, зажигание) значило бы заместить суммой разрозненных действий ту неопределимую явь, ту сквозную — хотя и не охватывающую всего на свете — нить, которая непрерывно, пусть даже минута за минутой, связывает с неисчерпаемым множеством человеческих возможностей. Понятно, что не взятая на себя никаким конкретным субъектом (больше того, ставя под вопрос само понятие субъекта), повседневность непрерывно отвердевает в виде предметов. Наш «кто-то» предстает обычным человеком, оценивающим все на свете с позиций здравого смысла. А повседневность становится жизненным окружением, где, по словам Лефевра, вершат свое действие силы отчуждения, фетишизма, опредмечивания. Для того, кто, трудясь, не знает другой жизни, кроме повседневной, она тяжелей всего; но стоит ему пожаловаться, пожаловаться на бремя повседневного существования, как ему говорят: «Будни для всех одинаковы», да еще, на манер бюхнеровского Дантона, добавляют: «Если ты думаешь, что это изменится, не надейся».

Не приходится сомневаться ни в угрожающей сути повседневного, ни в той тревоге, которая охватывает каждый раз, когда пытаешься внезапным рывком ускользнуть от будней, но опять сталкиваешься с ними лицом к лицу и видишь, что перед тобой — полная пустота: «Как? Это и есть моя повседневная жизнь?» Сомневаться не приходится, но пугаться тоже не стоит. Попробуем лучше приручить действующую здесь тайную и разрушительную энергию, разъедающую мощь человеческой анонимности, беспрерывный износ существования. Герой, хоть и человек не из робких, боится будней. И боится он не их излишней беззаботности, а того, что для него самое страшное, — их растворяющей силы. Повседневность не признает ценностей героизма, но главное не это: она не признает никаких ценностей и даже саму идею ценности, раз за разом снова стирая подчеркнутое различие между подлинным и мнимым. Безразличие будней царит на том уровне, где вопрос о ценности даже не возникает. Здесь существует лишь повседневное (неделимое на субъект и объект), и поскольку оно существует, вопрос о значении этого «оно» не встает; если же его значимость все-таки пытаются измерить, тогда «оно», равно как и связанное с ним «ничто», не означают и не могут означать ничего другого. Опыт повседневности — это поверка ее предельным отрицанием, которое составляет ее суть и благодаря которому она — в животворящей ее пустоте — всегда остается исходной точкой собственной критики.

Заключение в форме диалога

— Так, может быть, повседневность — это утопия, миф о существовании без мифов? Ведь повседневность застигаешь только в той исторической точке, которую удается, говоря опять-таки исторически, представить концом истории.

— Да, можно сказать и так, но в другом смысловом развороте: повседневность недостижима, поскольку всегда под рукой; она недостижима, но лишь потому, что ни один способ достижения здесь не подходит. Жить обыденной жизнью — значит удерживаться на том уровне существования, где исключена всякая возможность что-то начать, то есть чего-то достичь. Опыт повседневности решительно ставит под вопрос любую потребность в начале. Идее творения, если вдуматься, в повседневности места нет.

— Иными словами, повседневное существование никто никогда не творил. Это и имеется в виду, когда говорят: «Будни — они и есть будни». Даже если принять наличие Бога-Творца, это «есть» (которое есть, даже когда еще ничего нет и когда уже ничего не будет) не сводимо ни к какому

началу творения — оно и «есть» человеческая повседневность.

— Повседневное — это наша часть непреходящего — «ни к чему не приходящего», по Лафоргу[6]. И «Отче наш» втайне кощунствует, когда говорит: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь», то есть дай нам жить обыденной, обычной жизнью, где нет разделения на Творца и тварь. Человек будней — самый атеистичный из людей. Он не подначален никакому Богу. Понятно, почему человек с улицы ускользает от любой власти, будь она политической, моральной или религиозной.

— Значит, в повседневности мы не рождаемся и не умираем: отсюда и бремя, и загадочная сила подлинности всего повседневного.

— Ни истинного, ни ложного в котором, тем не менее, нет.

Blanchot, Maurice. L'entretien infini. Gallimard, 1969
Перевод Б.Дубина

[1] Под заглавием «Критика повседневной жизни» Анри Лефевр, напомню, опубликовал в 1947 году свою первую книгу, а в 1958-м, в виде предисловия к ее переизданию, — отличающийся по подходу очерк. Третья книга (издательство «Арш») опять-таки ставит эти проблемы под новым углом. Но с той поры Лефевр не переставал двигаться дальше (см. его «Повседневную жизнь в современном мире» в серии «Идеи» издательства «Галлимар»).

[2] Повседневность (*нем.*).

[3] См. книгу Эдгара Морена «Дух времени» (издательство «Грассе»). Морен в ней впрямую не занимается проблемами информации, он исследует, по его терминологии, массовую культуру, то есть культуру, которая «создается в соответствии с массовыми стандартами промышленного производства, доводится до потребителя с помощью технических средств массового распространения и адресуется социальной массе — гигантскому скоплению индивидов, взятых вне и помимо любых внутренних структур самого общества (классов, семьи и др.)». У этой культуры — свои мифы, свои символы, свои образы. «Она стремится подточить, разложить другие культуры... Конечно, культура XX века ею одной не исчерпывается. Но она — по-настоящему массовое и новое явление именно XX века». Порой Морен противопоставляет ее другим культурам, например гуманистической, и, по-моему, напрасно: я хочу сказать, важность массовой культуры в том, что она ставит под вопрос саму идею культуры, по-своему воплощая и этим разоблачая ее.

[4] Лукач Д. Душа и формы. Цитирую по Люсьену Гольдману («Исследования по диалектике», издательство «Галлимар»).

[5] Фотография (движущаяся или неподвижная) — своего рода витрина, выставляющая на первый план и в самый миг появления на свет присутствие человека, у которого еще нет лица и которого нельзя поэтому ни заметить, ни рассмотреть (человека с улицы), — обладает, в этом смысле, подлинностью газетной публикации, где все обращено напоказ. См. работу Ролана Барта «Фото как сообщение» в выпуске «Коммуникаций» (издательство «Сэй»).

[6] Жюль Лафорг (1860–1887) — французский поэт-символист. — *Прим. ред.*

Эммануэль Бернейм

Эммануэль Бернейм

Двое

Эмманюэль Бернейм

Эмманюэль Бернейм (родилась в Париже в 1955 году, по образованию японист, помимо прозы пишет и киносценарии), наряду с Ж.-Ф.Туссеном, Ф.Боном, П.Древе и другими, уверенно вошла во французскую литературу в конце 80-х — начале 90-х годов. Этих писателей называют «минималистами» — за скупость языковых средств. А их прозу — «киношной». Кино действительно оказало на них сильное влияние. Стремительный темп развития действия обеспечивается в их прозе, казалось бы, чисто кинематографическим приемом (особенно бросающимся в глаза при переводе). «Глаз кинокамеры» настолько завладел нынешними молодыми французскими писателями, что читатель едва успевает уследить, как в одном абзаце, а то и в одной и той же фразе меняется точка зрения: только что герой переживал, думал «от первого лица», а вот уже его переживания показаны глазами другого участника событий. В 70-е годы этим приемом владели Реймон Жан, Паскаль Лэне, чьи романы были успешно экранизированы.

Главный секрет этой, так называемой «голой» или «лысой» новейшей прозы заключается в зашифрованном требовании многоуровневого восприятия. Непосвященный читатель будет следить за сюжетом, как за перипетиями «мыльных опер»: придет — не придет, поцелует — не поцелует, женится — не женится. Тогда как читатель искушенный испытает изощренное удовольствие, разгадывая эти вроде бы непритязательные притчи.

Выходу каждой книги Бернейм сопутствовали панегирические рецензии: в «Монд» и «Фигаро», в солидных литературных журналах. Писатель и философ Филипп Солерс — один из столпов французской критики — высоко оценил ее первый роман: «Никогда еще женщина не описывала столь жестко, столь беспощадно, так восхитительно и так смешно войну полов, помрачения и недоразумения, из-за которых она возникает...» А о второй книге написал, что «Эмманюэль Бернейм блестяще подтверждает свое мастерство: точные фразы, постоянное напряжение, в котором она держит читателя, невероятная плотность повествования». Ну, а после выхода третьего романа к писательнице пришло настоящее признание: «Его жена» удостоилась премии Медичи, одной из самых почетных французских литературных премий, все три ее книги были переизданы и выпущены огромными для Франции тиражами. Эмманюэль Бернейм выдвинулась в первый ряд самых читаемых современных писателей Франции.

«Двое» — второй роман Бернейм. Как и в первой ее книге «Нож»

(1985), нам снова предлагается история любви, история отношений «мужчины и женщины в современном мире». Действительно, перед читателем разворачивается роман двух ничем не замечательных людей: тридцатисемилетнего врача и тридцатилетней деловой женщины, управляющей фотоагентством.

Первое, что обращает на себя внимание, — быстрый, упругий, по-мужски уверенный стиль письма Бернейм. Книга прочитывается на одном дыхании и не требует, кажется, никакого интеллектуального усилия. Между тем трудно заподозрить за этой легкостью восприятия бесхитростный кич. Скорее уж стоит говорить об изощренных стилистических ловушках постмодернизма.

За увлекательным чтением проступает философский подтекст. Однако читателя, воспитанного на психологическом романе XIX века, озадачит не только полное отсутствие каких-либо внутренних психологических мотивировок в поведении героев Бернейм, но и их непривычная молчаливость. Они почти ничего не говорят, однако постоянно ведут воображаемый диалог. В романе действуют два тела, два обуреваемых влечениями и фантазмами подсознания.

Смысл образной системы романа Бернейм становится ясен, если обратиться к философии Жиля Делеза — одного из самых авторитетных представителей постмодернистской культуры. Делез ставит человеческое тело и телесность в центр философской картины мира. В своей знаменитой книге «Логика смысла» (1969), соединяя учение стоиков с психоанализом, он предлагает альтернативу платоновскому видению мира, составлявшему основу европейской классической традиции. Вместо платоновской иерархии причин и следствий, явлений и стоящих над ними сущностей постмодернистский мир предстает как взаимодействие тел, которые сами являются причинами друг для друга. Наиболее существенное таится теперь не в глубине, а в буквальном смысле лежит на поверхности тела; это сущностное, идеальное становится, таким образом, производным от тела.

Следы делезовской «философии поверхности» несет на себе уже первый роман Бернейм — «Нож». Важнейшей по смысловой насыщенности деталью романа оказывается шрам, оставшийся на теле героя от ножа незнакомой женщины, ставшей впоследствии его возлюбленной.

Любопытно, что мотивы раны, складки, шрама, пореза встречаются буквально на каждой странице «Логики смысла».

Смысловая насыщенность периферийной детали — вовсе не новость для европейской литературной традиции, здесь у Бернейм за плечами два века с лишним. Однако в ее книгах эти детали несут табуированный смысл и сигнализируют о той области человеческой жизни, которая не предназначена для стороннего взгляда.

Любовь современного человека не слепа. Она больше не одухотворяет предметы обожания, в этом нет нужды: тело любит другое тело и, следовательно, все проявления его физиологии, все «эффекты поверхности»(так называется одна из глав «Логики смысла»).

Метафору поврежденной поверхности Бернейм эффектно реализует в гротесково-драматическом финале публикуемого романа...

Поражают легкость и мастерство молодой писательницы, превращающей философски опосредованную делезовскую метафору пореза-следа в материал для традиционной «истории любви».

Т.Ворсанова, Г.Галкина

Всякий раз, когда я вижу, как женщина водит помадой по губам, мне против воли вспоминается торчащий в жару собачий член.

Жорж Сименон. «Письмо моему судье»

— Фасоли не хотите?

Он протянул большое блюдо своей соседке слева. Покачав головой, та поблагодарила. Зеленую фасоль она не любила.

— Вы не правы. Зеленая фасоль содержит массу клетчатки. Позвольте, я положу вам.

Он схватил ложки. Рукава рубашки у него были закатаны. Она видела, как шевелятся мускулы его руки. Волосы на ней были светлые, а кожа загорелая.

Остальные гости ели с аппетитом. Он смотрел на нее. Она заставила себя есть. Едва разжевав каждый стручок, проглатывала его.

На тарелке у нее не осталось ничего. Тогда он решился заговорить с ней. Ее звали Элен.

Лоик был врачом. Элен попробовала угадать его возраст. Лет тридцать шесть или тридцать семь.

Имя Лоик подходило к его широким ладоням с короткими пальцами.

Как только ужин закончился, он ушел. Ему надо было на работу. Уходя, он записал телефон Элен в свой ежедневник.

На следующей неделе он позвонил ей. Они ужинали в ресторане.

Кусочек травки или салата застрял у Элен между верхними зубами. Лоик задавал ей вопросы. Разговорил ее. Но не слушал, что она отвечала. Он не слышал ее. Глаза его были прикованы к ее рту, он был начеку, поджидая, что на каком-нибудь слоге или при улыбке она обнажит зубы. Она ела. Пила. Вытирала губы. А он замер. Ждал, когда она опять заговорит или улыбнется. Заказал два кофе и попросил счет. Он проводит Элен до дома. Поцелует ее. Проведет языком по внутренней поверхности щек, по деснам и, наконец, по зубам. Сотрет маленькое зеленое пятнышко.

Когда Элен пила кофе, травинка исчезла. Лоик проводил ее домой. И не поцеловал.

Элен пригласила Лоика к себе на ужин.

Она решила приготовить копченую пикшу по-татарски, петушков под эстрагоном и подать их с домашней лапшой. Бутылка оливкового масла была открыта уже очень давно. Пахло оно как-то странно. Элен вылила его в раковину. Металл тут же покрылся жиром. Масло медленно стекало в сливное отверстие. Элен пустила горячую воду, взяла губку и вытерла раковину. Губка стала липкой, все было в жиру. Элен добавила жидкий очиститель и снова принялась тереть раковину. Она быстро стала чистой, но тряпка пропиталась аммиаком и жиром. Элен выбросила ее в помойное ведро. И вышла из кухни, хлопнув дверью.

Кулинарная книга то и дело закрывалась. Элен без конца открывала ее. Надавила на нее, попытавшись сломать корешок. Но книга все равно, правда, может, чуть медленнее, закрывалась. Элен наконец справилась с ней, положив сверху коробку сахара, которую всякий раз, читая рецепт, надо было сдвигать. Возилась она в полной тишине. С вымоченной пикши тихо и размеренно, капля за каплей стекала вода.

В половине девятого она поставила петушков в духовку. Они показались ей очень большими. Хватило бы и одного. Все было готово. Воду для лапши она подогреет в последний момент и перемешает салат прямо перед тем, как подать. Бутылку вина откроет Лоик.

В девять часов Лоик позвонил. Его задержали в больнице. Ему очень жаль. Ужинать он не придет. И не может сейчас больше разговаривать с ней. Перезвонит потом.

Петушки были готовы. Элен поставила их за окно, чтоб быстрей остыли. Убрала бокалы, тарелки, приборы и салфетки. Выбросила лед из ведерка, разложила печенье к аперитиву обратно по коробкам, а сыры завернула в их же оберточные бумажки. Петушки были чуть теплые. Она положила их в холодильник вместе с пикшей, салатом, лапшой, сыром и пирожными, даже хлеб убрала туда же. И поставила регулятор хо-

лодильника на максимум. Завтра все будет почти заморожено. В кухне было пустынно. И следа от обеда — ни малейшего. На столе одиноко стояла только бутылка вина. Элен улыбнулась. Хорошо, что она не открыла ее заранее.

Наутро он перезвонил Элен. И долго извинялся. А она его и не думала ни в чем упрекать. Катрин всегда сердилась, когда он не мог прийти. А Элен говорила с ним нежным голосом и совсем не злилась. Она, конечно, ужинала не одна. Он-то думал, что был единственным, кого она позвала. А были, видно, и другие. Или другой. Мужчина, который отсутствовал в тот вечер, когда Лоик познакомился с Элен и когда они встретились во второй раз. Лоик почти ничего не знал о ней. Ей было тридцать, и она руководила каким-то фотоагентством. Носила ли она обручальное кольцо? Он не видел ее рук. Смотрел только на рот, на белоснежные зубы, на нижнюю губу, без помады, пухлую, слегка исчерченную тоненькими вертикальными полосочками.

И вчера, вероятно, этот мужчина открыл бы ему дверь. Лоик отдал бы ему букет цветов. Занятая на кухне, Элен прокричала бы ему: «Добрый вечер». Они бы поужинали втроем, и после кофе он ушел бы, оставив Элен с этим человеком, которому все про нее было известно, который знал каждую складочку ее тела, вдыхал все его запахи.

Он во второй раз позвонил Элен. Было воскресенье. Они не работали, ни он, ни она. Может, выпьют где-нибудь вместе чаю? Элен пригласила его к себе.

Она заранее вынула пирожные из холодильника.

Он принес ей цветы. Квартира не казалась большой. Сидя в кресле, Лоик оглядывал гостиную. Ничто не говорило о том, что здесь жил мужчина. Но что, собственно, он думал обнаружить в этой комнате? Галстук на диване или огромные домашние туфли под низким журнальным столиком? Засвистел чайник. Элен встала, чтобы приготовить чай. Лоик пошел за ней в кухню. Мойка была пуста, в сушке для посуды тоже ничего. Две грязные чашки от завтрака наверняка были убраны в моечную машину.

В ванной он все поймет. Наверняка обнаружит там электробритву и два стакана, в каждом по зубной щетке и по тюбику зубной пасты. Хотя, может, они пользуются одной и той же пастой. И тогда во рту у них один и тот же вкус и дыхание смешивается до неразличимости.

Он спросил у Элен, где туалет. Толкнул маленькую дверку. Здесь не было ни ванной, ни раковины. Уборная была не в ванной комнате. На полках — рулоны туалетной бумаги и дезодорант. На полу — спрятанная в своем стакане щетка для мытья унитаза. Ни журналов, ни плакатов на стенах. Лоик с силой спустил воду. Ванную он изучит в другой раз.

Лоик ушел. Элен разобрала поднос с чаем. Лоик съел почти все пирожные. А ведь он не толстый. У него широкая спина и крепкая шея. Она представляла себе, как он выглядит в больнице, в халате, надетом на голое тело, в белом халате, соединяющемся сзади полудюжиной маленьких завязок. Самому ему с ними не справиться. Это делала медсестра. Она по очереди соединяла все завязки на голой спине. Была ли у него спина такая же матовая, как предплечья?

Наутро Элен позвонила в агентство предупредить, что задерживается. Она отправилась в магазин. Купила маленькую морозилку. И настояла, чтобы еще до вечера ее доставили к ней домой.

Придя в агентство, Элен поняла, что с тех пор как она вышла из дому, прошло не больше часа.

По пути домой она зашла в лавку. Купила пластиковые пакеты, фольгу и этикетки.

В кухне белой массой возвышалась морозилка.

Элен завернула пикшу в фольгу и наклеила на нее этикетку. Разложила петушков, лапшу и хлеб по пакетам. Положила все это в морозилку и повернула ручку регулятора холодильника обратно, чтобы в нем восстановилась обычная температура.

Через несколько дней они увиделись снова.

Лоик позвонил. Услышал, как она, не торопясь, идет к двери. Она не бежала скорей открыть ему. Не ждала его, листая какую-нибудь газету, не в силах прочесть что бы то ни было.

Элен расцеловала его в обе щеки. Она была слегка подкрашена. В ее пудре он разглядел крохотные блестки. Лоик не видел Элен так близко никогда. Никогда не дотрагивался до нее, никогда к ней не прикасался. Говорил «здравствуйте» или «до свидания», не пожимая ей руки, даже не приближаясь к ней.

Она все еще ощущала на губах вкус щек Лоика. Села рядом с ним. Поцеловала его

под глазами, там, где самая нежная кожа. Глубоко вздохнула и выпила воды.

У Элен урчало в желудке. Она наверняка пила много воды. Лоик встал. Он повел ее ужинать.

В ресторане Лоик отсоветовал ей есть сырые овощи. И не давал пить за едой. Говоря с ней, все время употреблял медицинские термины. Рассказал ей о брюшном метеоризме и вздутии живота. Она внимательно слушала его. Заказала одно блюдо и съела только половину. Лоик был голоден. Он ел закуску, мясо, сыр и сладкое на десерт.

Припарковав машину возле ее дома, он выключил двигатель. Они вышли из машины. Если он ее сейчас поцелует, урчание в животе Элен, резонируя, поднимется прямо до его собственного рта и тела их будут вибрировать одинаково. Он приблизился к ней.

На улице стояла тишина, и потому громкое урчание в желудке у Элен казалось еще более звонким. Она отстранилась от Лоика. Пожелала ему спокойной ночи и почти бегом исчезла внутри здания.

Через день утром, в половине девятого консьержка вручила Элен ее почту. Всего одно письмо. Это был рецепт.

Вверху слева стоял штамп гастроэнтерологической службы одной из государственных больниц Парижа, и под ним — штемпель «Бесплатная консультация». В рецепте предписывалось принимать по одной капсуле активированного угля с дрожжами три раза в день перед едой. Элен заглянула в конверт. Ни слова. Ничего. Она внимательно рассмотрела штемпель на марке. Письмо было отправлено накануне с почты возле больницы. Значит, Лоик выписывал рецепт, облаченный в белый халат, сквозь который можно было увидеть кожу на его спине. Он писал перьевой ручкой с толстым пером. Его «о» и «а» были разбухшими, а вертикальные буквы и черточки на «t» — твердыми и прямыми. Подпись — нервозна, но вполне разборчива. Элен улыбнулась. Диакритические знаки — ударения над «е» — были энергично наклонены.

Лекарство стоило недорого. Тем не менее, она попросила у фармацевта счет для социального страхования на оплату и тут же, придя в агентство, его заполнила. Опустила в конверт с адресом своего центра оплаты, вложив туда и копию рецепта, а оригинал спрятала в бумажник. Потом проглотила одну капсулу и принялась за работу.

Лоик пригласил Элен к себе на ужин. В холодильнике у него не было ничего, кроме двух формочек для льда, бутылки водки и горшочка с засохшим медом. По утрам Лоик вообще ничего не ел. Часто завтракал в больнице и всегда ходил куда-нибудь ужинать. Он проверил, работает ли тостер. Катрин подарила ему его незадолго до того, как они расстались, он тогда только-только обосновался в этой квартире. И пользовался тостером всего один раз. Однажды в воскресенье. Они завтракали в постели, и Катрин вдруг уронила тост. Крошки рассыпались по простыне. Лоик попытался сгрести их рукой, но они отскакивали и падали снова, еще больше рассыпаясь повсюду. Катрин ему не помогала. Она смотрела на него. И смеялась. Больше он тостером никогда не пользовался. И с тех пор с Катрин больше не виделся.

Как только Элен пришла, Лоик открыл бутылку шампанского. Он был в костюме и при галстуке. С каждым его движением ткань пиджака на спине натягивалась. Элен огляделась. Мебели мало, диванчик, кресло, книжные полки. Свет, ярко-белый, шел от галогенной лампы. Накрыто было на маленьком круглом столике. На блюде, подстелив листья салата, Лоик разложил четыре куска гусиной печени. Элен подошла к столику. Куски были толстые, розовые и прямоугольные. Это была свежая гусиная печень. И наверняка там было почти полкило.

Они сели на складные стулья лицом друг к другу. Элен много говорила. Пила. Протягивала Лоику свой пустой бокал, и он его наполнял. А когда принялась за гусиную печень, внезапно замолкла. Тщательно намазывала каждый тостик. Сначала раскладывала жир, потом печень и слегка посыпала все это перцем. Откусывала кусочек. На секунду замирала. Потом лицо ее оживлялось. Она жевала. А когда наконец глотала, шея, казалось, пульсировала.

Лоик, должно быть, никогда не носил головных уборов. Его волосы, аккуратно причесанные, словно приплющивали его голову. И он не создан был для того, чтобы носить костюмы. Проймы, казалось, были ему узки. Надо бы ему ходить в мягкой одежде с открытым воротом, и такой, чтобы можно было поддернуть рукава. Элен видела только его руки. Почему они такие загорелые, и это в ноябре? Лоик, быть может, ездил на какую-нибудь конференцию, куда-нибудь в солнечные края. И там ходил на пляж. Читал, лежа на животе. Спина у него была гладкая. Не прыщавая. Песчинки прилипали к коже, а в волосах на бедрах и

внизу спины оставалась морская соль. Под плавками зад остался белым. Элен захотелось пить. Она снова выпила шампанского.

С тех пор как Элен перестала есть, она не отводила глаз от Лоика. Встав, чтобы убрать со стола, Лоик почувствовал спиной, что она смотрит на него. Он не решался выйти из кухни. Он знал, что Элен ждет его, неотрывно глядя на дверь в ожидании, что он сейчас появится. Теперь он сидел рядом с ней на диванчике. Повернувшись к нему, она, улыбаясь, изучала его. В глаза ему она не смотрела. Смотрела на него. Когда он говорил, смотрела на рот. Когда брал стакан, смотрела на его руки, а когда дышал, смотрела на его грудь. Он мог бы дать ей снотворное. Она много выпила. И тут же уснула бы. Закрыла бы наконец глаза. Он проводил бы ее домой. Поддерживал бы ее. Но она бы приникла к нему, губами и носом к его шее. Как бы он поднял ее? Она была крупной, конечно, ему стало бы тяжело. Он подхватил бы ее одной рукой под бедра, другой — под мышки. На ней был свитер. Лоб ее блестел. Ей было жарко. Подмышки наверняка оказались бы влажными. Может, она подбрила их пару дней назад, и теперь волосики начинали отрастать. Длиной в миллиметр или два, прямые и черные, похожие на те, что остаются на хрустящей и жирной кожице жареных уток.

Лоик ослабил узел галстука.

Элен встала. У нее болела голова, в глазах застыла боль. Она попросила Лоика вызвать ей такси.

Механический голос попросил подождать. Элен снова попудрилась. Причесалась. Почему она не сделала этого раньше? Она наверняка должна с кем-то встретиться. Сядет в такси и скажет шоферу вовсе не свой адрес. Она подкрашивается. Ждет, пока у светофора под красным светом машина остановится и она подкрасит глаза без риска повредить себе что-нибудь. Такси подвозит ее к какому-то дому. Элен нажимает кнопку домофона. Говорит: «Это я», и дверь открывается. Она смотрится в зеркало в лифте. На лестничной площадке ее ждет мужчина. Он кладет руки на голову Элен и ерошит ей волосы. Целует ее. Чувствует вкус ее пудры.

Механический голос еще раз попросил его не класть трубку. Лоик положил ее. Элен не будет брать такси. Он отвезет ее домой сам.

Он проводил ее прямо до двери в квартиру. Зайти она ему не предложила. Он медленно спустился вниз по лестнице. Сел в машину. И не отъехал. Он ждал. Элен не вышла, и ни один мужчина в дом не вошел.

Он закончил убирать со стола и привел в порядок кухню. Пока они ели, Элен ни разу не встала помочь ему. Он все еще чувствовал на себе ее взгляд. Лоик замер. Он не знал, какого цвета у нее глаза. Не помнил, как она была одета. Он ничего не видел. Он, замечавший на улице поехавшие колготки, отпоровшуюся подшивку юбки или кружево комбинации, выглядывавшее из-под платья какой-нибудь незнакомки, провел с Элен целый вечер и не знал, была ли она в юбке или в брюках. Помнил только свитер, очень теплый, с вырезом, не стеснявшим шею. И больше ничего.

Лоик придет в половине девятого.

Перед уходом на работу Элен вынула из морозилки копченую пикшу, лапшу и петушков. Готовить ей почти ничего не придется. Не хватает только сыра и чего-нибудь сладкого на десерт.

С работы она пришла рано. Сменила постельное белье. В ванной повесила второй халат. Купила она его для Симона. Когда они рассорились, она все не решалась отдать его ему. И оставила у себя. Подарков она ему никогда не делала, но часто дарила цветы. Симон много разъезжал. Она не приносила ему цветов накануне отъезда. Однажды она пришла к нему с огромным букетом. Симон поставил его в вазу и объявил, что завтра уезжает на неделю. Почему он не предупредил ее? Когда он вернется, цветы уже завянут. Он упаковывал вещи. Элен ждала. Может, он завернет мокрые стебли в фольгу, чтобы она унесла цветы с собой? Он подошел к ней. Поцеловал. Она не видела лица Симона, прижавшегося к ее лицу. Она смотрела на цветы. Впервые за три года знакомства с Симоном она не получала никакого удовольствия от того, что он целует ее.

Домой она вернулась без букета. И больше никогда цветов Симону не дарила. Вскоре после этого они расстались.

Придя к Элен, Лоик тут же закрылся в ванной.

Она слышала, как течет вода из крана в раковину. Руки Лоика всегда казались чистыми. В больнице он, должно быть, очень часто мыл их. Перчатки у него резиновые, прозрачные, их трудно надевать, а снимает он их с сухим щелчком. Ногти у него твердые, состриженные на нет, немного розового, немного белого. Ногти он не грыз и кожицу не обкусывал.

Пальцы его, должно быть, пахнут мылом и резиной.

На полочке над раковиной стояли два стакана, но зубная щетка была только одна, еще там стояли баночки с кремом и неспиртовой дезодорант. Лоик снял крышку и взболтал содержимое баночки. Показался голубоватый цилиндрик. Лоик надел крышку, но не смог ее завинтить. Он забыл втянуть гель обратно в баночку. Крышка придавила полупрозрачную массу. Лоик обтирал ее ладонью, пока баночка не стала снова гладкой. Руки у него были липкими. Он долго отмывал их с мылом, затем открыл туалетный шкафчик. И улыбнулся. В аптечке у Элен стоял флакончик с красным меркурохромом. Когда он был маленький, мама, если ему случалось пораниться, в зависимости от того, насколько царапина была большая, разрешала ему покрасить один или два ногтя.

Зазвонил телефон. Лоик вышел из ванной. Элен сняла трубку на второй звонок. Казалось, она сильно прижимала трубку к уху и к губам. Отвечала только «да» и «нет». Извинилась, что не может больше говорить. Объяснила, что она не одна. И замолчала. Лоик услышал какой-то носовой звук. Элен сказала: «Да нет» и улыбнулась. Помолчав немного, добавила: «Я тоже» и положила трубку.

Она, конечно же, ждала этого звонка. Подбежала к телефону уже на второй звонок, хотя была занята приготовлением ужина на кухне. Сняла трубку, держа в руках тряпку и ложку.

Она не сказала: «У меня Лоик». Она наверняка никому не рассказывала о нем, даже своей лучшей подруге. Сказала: «Я не одна». Сказала это просто и естественно, без всяких эмоций и без таинственности, тоном, которым Лоик обычно говорил: «У меня прием». А потом добавила: «Да нет», чтобы успокоить мужчину. Потому что звонил ей, конечно же, мужчина. А если нет, так зачем бы ей так близко подносить трубку ко рту? По улыбке, которую он должен был почувствовать в голосе Элен, мужчина понял, что ему нечего ревновать и нечего бояться. Успокоенный, он прошептал, что нежно целует ее и ему не терпится скорее увидеться с ней. А может, он сказал, что любит ее. И она ответила: «Я тоже».

Лоик два раза подкладывал себе на тарелку пикши. Когда он разделывал своего петушка, Элен показалось, что мускулы на его руке сильно напряглись. Он был в рубашке и свитере с треугольным вырезом. На шее обозначились две горизонтальные складки, почти параллельные.

Было половина двенадцатого. Лоик только-только допил кофе, и Элен тут же унесла поднос в кухню. Он слышал, как она ставила грязные чашки в моечную машину. Может, она ждет, чтобы он ушел? Вскоре она начала бы зевать. Потом сказала бы, что устала и хочет спать. Это было бы неправдой. Лицо ее было гладким, глаза блестели.

Она спросила, не хочет ли он выпить чего-нибудь. Надеялась, конечно, что он откажется. А он согласился. Элен принесла бутылку и бокал и довольно резко поставила перед ним. Он до них не дотронулся. Спиртного он не любил. Она села рядом. Он не уйдет. Лоик обнял Элен за плечи. Она повернулась к нему. И он поцеловал ее.

Рот у Элен открылся просто мгновенно.

Слюна Лоика была нежной и прохладной. Элен попробовала вытянуться на диванчике, но ей помешал подлокотник. Руки ее утопали в мягком шерстяном свитере Лоика. Она крепко сжала пальцы на его мускулистых предплечьях. Притянула к себе. Прижалась к нему.

Элен делала ему больно. Ногтями она могла порвать свитер. Рот ее открылся просто мгновенно. Он, наверно, открылся еще до того, как Лоик поцеловал ее. Вся она была горячей. Горячей и мягкой. Губы были мягкими, язык был мягким. Даже зубы казались мягкими.

Она так тесно прижималась к нему, что он даже не мог дышать в одном ритме с ней. Он вдыхал, когда она выдыхала, и выдыхал, когда вдыхала она. Язык Элен занял весь его рот. Длинный, широкий, огромный, он доставал почти до горла. Лоик много выпил. Съел целого петушка. Он задыхался. Попробовал оттолкнуть Элен. Она сопротивлялась. Она была сильной. Ногти ее впивались в плечо Лоика.

Наконец ему удалось освободиться от нее. Язык Элен исчез. Лоик высвободился полностью. Опрокинувшись спиной на подлокотник, Элен смотрела на него. Он чувствовал вокруг своего рта запах ее слюны, уже начинавшей подсыхать, но не решался вытереть губы. Элен вытянулась на диванчике. У нее были красивые ноги. Она сняла туфли. На ней были очень тонкие черные колготки с уплотненными пятками и носочками. Ноги у нее были маленькие, ножки девочки.

Лоик быстро спустился по лестнице. Веко у него дергалось. Холодный уличный воздух успокоил его. Садясь в машину, он спохватился, что забыл у Элен куртку. Ощупал карманы брюк. Ключи и бумажник были на месте. Он отъехал.

Лоик вернется. Элен зарылась лицом в мягкую шерстяную подкладку куртки. Она вдыхала его запах. В карманах она нашла пару перчаток, присобранных у застежек, пачку жевательной резинки и гигиеническую салфетку, еще влажную.

Завтра она наденет куртку Лоика. Она будет носить ее, пока он за ней не придет.

Она легла спать. Кожа над грудью — там, куда упирался руками Лоик, отталкивая ее от себя, горела. Простыни показались ей прохладными. Она уснула.

Когда Лоик проснулся, челюсти у него болели. Ему было холодно. Вместо куртки он надел пальто, купленное вместе с Катрин несколько лет назад. Он никогда не носил его. Посмотрелся в зеркало. Пальто было слишком длинным.

Он зашел в кафе и купил жевательную резинку. Вытащил одну пластинку и попробовал жевать. Едва не заорал от боли. Глядя в зеркальце заднего вида, он открыл рот. Десны были красными и распухшими. У него наверняка абсцесс. В больнице приятель-стоматолог успокоил его. Ничего у него нет. Просто во сне Лоик очень сильно скрежетал зубами. И часто такое с ним бывает? Лоик не знал. Спал он один. И слушать его было некому. Он даже не знал, храпит ли во сне. Жаловаться на это тоже было некому. Но когда он проснулся, ему впервые было так больно.

В обед ему пришлось довольствоваться пюре и компотом.

В агентстве Элен повесила куртку на стул. Она опиралась на нее спиной и трогала ее руками. Салфетку Элен не выкинула. Сухая теперь и жесткая, она по-прежнему лежала в правом наружном кармане.

Весь день она жевала пластинку жевательной резинки из пачки Лоика. Перед обедом завернула ее в бумажку и, допив кофе, снова положила в рот. По пути домой Элен не решилась выплюнуть ее в водосток. Вкуса у жвачки никакого уже не было, цвета — тоже. Она проглотила ее.

Элен то и дело надевала перчатки Лоика и шевелила пальцами внутри. Или опускала руки вниз, и тогда перчатки сами спадали на пол, настолько они были ей велики.

Пальто он отдаст укоротить или купит новую куртку. Попытается найти точно такую же. Но кожа будет жесткой, и пройдет несколько месяцев, пока она обомнется.

Лоик набрал номер Элен. Он пригласит ее обедать, проводит ее и заберет свою старую куртку. Он долго ждал, пока она подойдет. Никто не ответил. Он снова набрал номер. Элен дома не было. Может, обедает с подругой. И возможно, рассказывает ей о нем. Описывает его. Говорит, что он не очень высокий, чуть ниже ее, если она на каблуках, одного с ней роста, если она без туфель. А когда Элен расскажет ей, как он ушел от нее́, забыв куртку, по этому-то холоду, в разгар ноября, подруга с улыбочкой женщины, знающей мужчин, сделает вывод, что он хочет снова увидеться с ней. А он Элен больше не увидит. Попросит ее оставить куртку у консьержки. И зайдет за ней днем. Элен будет в своем агентстве. Он с ней не встретится. И не будет смотреть на ее ноги. И не увидит ни ее ногтей, впивавшихся ему в плечи, ни ее вздувшегося живота, прижимавшегося к нему.

Он позвонил ей на работу. До середины следующей недели у нее не было времени пообедать с ним, но если он хочет, она может с ним завтра поужинать. Он колебался. Серое пальто висело на стене противным длинным пятном. Лоик решился. Ему нужна была его куртка. Он согласен. Элен будет ждать его у себя в половине девятого. Трубка под ладонью и пальцами Лоика стала влажной. Он положил ее и вытер руку о штаны.

У нее была помада на губах. Впервые с тех пор, как они познакомились, у нее была помада на губах. Наверняка для того, чтобы он не смог поцеловать ее. Чуть-чуть темнее, чем цвет ее губ, помада, слегка поблескивая, делала рот немного больше, а зубы — немного белее. Он прислонил Элен к стене и поцеловал ее.

Лоик обхватил голову Элен и потянул ее за волосы. Она попыталась пошевелиться. Одна из рук Лоика соскользнула и сжала ей ухо. Лоик целовал ее, а она не чувствовала его поцелуев. А что, если он сломает ей ухо? Завиток, может, так и останется сложенным навсегда. Она не могла говорить. Губы Лоика придавили ей рот. Ручка стенного шкафа, к которому он прижал ее, впивалась все сильней ей в спину. Она изо всех сил оттолкнула Лоика. Отодвинулась от шкафа и ощупала ухо. Застыв прямо перед ней как вкопанный, Лоик смотрел на нее. Он весь был в помаде.

В ванной она умылась. Приложила вату с ледяной водой к уху, потом снова подкрасилась и причесалась. Поискала свою коробку с гигиеническими салфетками и не нашла ее. Оторвала несколько листочков туалетной бумаги и вернулась к Лоику. Он по-прежнему стоял в прихожей. Не произнеся ни слова, она вытерла ему лицо.

И тут заметила, что ростом он ниже ее.

Они ужинали в китайском ресторане. Лоик не умел пользоваться палочками. И не любил есть без хлеба. Он не понял, что заказала Элен, потому что она не назвала официанту названий блюд, а сказала номера, под которыми они значились в меню. Ела она с аппетитом. А у Лоика куски мяса и овощей с палочек соскальзывали. Скатерть вокруг его тарелки была в пятнах. Элен что-то перчила. Лоик отложил палочки. Объяснил ей, что она зря ест все со специями. Говорил о том, как плохо действует перец, раздражая толстую кишку, говорил о кровотечениях и поносах.

Элен подозвала официанта. Она поела.

Лоик заказал рисовую водку. Он сильно тянул ее через дырочку в маленькой чашке, и та весело свистела. Он подвез Элен домой и вернулся к себе.

Она оттолкнула его. Он вспомнил, как прикасался пальцами к волосам Элен, вспомнил вкус ее губ. Но не мог припомнить своих ощущений ни от ее рта внутри, ни от ее живота, прижимавшегося к его собственному. Сегодня вечером у Элен не было ни лица, ни тела. Только волосы, накрашенные губы и пальцы, ловко справляющиеся с парой палочек.

В ресторане Лоик запачкал свитер и брюки. Он разделся, бросил одежду в мешок с грязным бельем и лег спать.

Элен проснулась посреди ночи. Во сне она улеглась на больное ухо. Повернувшись на другой бок, она, улыбаясь, снова заснула.

Элен оделась. Надела джинсы, рубашку, свитер, туфли без каблуков и куртку. Она не стала душиться, чтобы куртка как можно дольше сохраняла запах Лоика. И не подкрасилась. Элен изучала себя, стоя перед большим зеркалом. Она совсем не похожа на Лоика, даже когда приглаживает волосы. Рукава куртки были такими широкими, что казались пустыми. Взяв из своей сумки бумажник и ключи, она положила их во внутренние карманы.

Она редко носила брюки и обувь без каблуков. И никогда не выходила из дому без сумки. Шаги ее становились все шире и шире. Она положила руки в карманы куртки, в правой сжала гигиеническую салфетку, а в левой — перчатки. Придя в агентство, Элен извинилась. Она вернется только после обеда. Ей не хотелось работать. Она гуляла больше двух часов. Шла очень быстро. Перебегала пешеходные дорожки, бегом бросалась в нужном направлении, не дожидаясь, пока красный свет сменится зеленым. Бежала, чтобы успеть сесть в автобус и выскакивала из него на следующей же остановке. Было холодно. А в куртке она не мерзла.

В каком-то кафе Элен купила сигареты и спички. Села за столик, скрестив ноги, и заказала кофе с сэндвичем. Закурила сигарету и, затянувшись один раз, раздавила ее. Когда надо было расплатиться, она потянулась за сумкой и решила, что ее у нее стащили. Потом вспомнила, что не брала ее с собой. Заплатила по счету. Чаевых она не оставила.

На следующий день в гостях у друзей Лоик познакомился с Брижит. Она оказалась врачом. У нее был большой рот и большая грудь. Она много курила. Дым шел у нее изо рта, а она, казалось, и не выдыхала его. Когда, собравшись уходить, она встала, Лоик сквозь ее черное платье увидел контуры чуть тесноватых трусиков. Он решил проводить ее.

Дома у нее они тут же разделись. Она совсем обнажилась перед ним. Вытянувшись на постели, ждала его. На ее коже остались две параллельные розовые полоски — следы от трусиков и колготок, одна — на уровне бедер, другая вокруг талии.

Лоик занимался с ней любовью три раза.

Она положила голову ему на плечо. Ее растрепанные волосы попали ему в нос. Он чихнул. Голова Брижит подскочила и упала обратно.

Он провел у нее два вечера подряд. Оставался ночевать. Спал хорошо. Не целовал он ее никогда. У нее были слишком пухлые губы. Просыпаясь, он разглядывал ее. Кожа у нее была такой тонкой, а тело — таким нежным, что складки на простыне каждую ночь отпечатывались на нем разными рисунками. Уходя, он целовал ее в щеку, в то место, где оставался след от подушки.

И возвращался к себе, чтобы помыться.

Элен позвонила Лоику в больницу. Он был краток. Не мог разговаривать. У него шел прием. Он перезвонит ей попозже. Элен положила трубку. Может, когда раздался звонок, Лоик осматривал пациента. Наверняка торопился подойти к телефону, ему некогда было снимать перчатки, и резина, соприкоснувшись с пластмассой, пискнула. Лежа на столе в кабинете, полураздетый пациент ждет. Быть может, это женщина. Она смотрит на него, пока он разговаривает с Элен. Она видит сквозь завязки белого

халата его загорелую спину. Его зовут Лоик. Она прочла его имя на рецепте. Ей оно не очень нравится, но ему, как ни странно, очень подходит. Она начинает замерзать. Бумага, на которой она лежит, ей неприятна. Ей немного больно. Не будет ли он груб? Сейчас он прощупает ей живот. Он в перчатках. Она не почувствует тепла его рук. Пальцы будут гладкими, ни теплыми, ни холодными. Он кончил разговаривать. Подходит к пациентке. Едва касается ее. Это приступ аппендицита. Ее нужно прооперировать. Сам он операцию делать не будет. Отправит ее к великолепному хирургу, и тот сделает ей совсем маленький, незаметный шрам. Лоик улыбается ей. Она одевается. Он провожает ее до двери. Она идет очень изящно, думая, что он смотрит, как она идет. Но он уже сел за свой стол. Сминает огромный лист бумаги, на котором она лежала, и бросает его в мусорную корзину.

Он перезвонил ей. Они договорились пообедать вместе послезавтра.

Из больницы он пошел к Элен.

Войдя, он тут же закрылся в ванной. На краю раковины лежала банная варежка, с нее стекала вода. Элен только что мылась. Зубная щетка была мокрой. Элен хотелось, чтобы у нее было свежее дыхание на тот случай, если Лоик поцелует ее. На бортике ванны, в углу он увидел синюю коробочку. Плоскую, почти овальную, похожую на большую пудреницу. Это была коробочка из-под резинового колпачка. Лоик открыл ее. Она оказалась пустой. Он улыбнулся. Элен, значит, приготовилась к встрече с ним. Она тщательно помылась и, расставив ноги над ванной, опершись ступней о дальний бортик, вставила свой колпачок. Потом надела чистые трусики, может быть, новые, и такой же лифчик. Она, конечно же, ушла с работы раньше, чем обычно, и зашла в магазин, где торгуют бельем. Перемерила не один фасон. Раздевшись догола в примерочной кабинке, она наверняка замерзла. И быстро приняла решение. Продавщица заговорщицки улыбнулась ей. И теперь Элен сидела рядом с ним, чистенькая, в своем красивом белье, и изо рта у нее пахло зубной пастой. Он что-то говорил ей, а она его не слушала. Думала о той минуте, когда он решится положить руку ей на плечо, дотронуться до нее, погладить ее. И будет думать об этом в ресторане и в машине, на обратном пути. До того момента, пока он не остановится перед ее домом, не припарковываясь, не выключая двигателя. Вот тогда она все поймет. Новое белье и колпачок надевать было незачем. Она вернется домой одна. В ванной увидит варежку, которой мылась, синюю коробочку и бросится, рыдая, на кровать. А он отправится к Брижит. И глубоко войдет в ее белое и пухлое тело без складок и без костей, тело, в котором даже локти и колени были мягкими.

Элен наклонилась, чтобы налить себе что-то в бокал. Сквозь свитер он увидел контур ее позвоночника. Положил пальцы ей на затылок. И провел ими по спине до талии, легонько зацепившись за застежку бюстгальтера.

Зубы Элен пахли мятой. Языком Лоик почувствовал какую-то ямочку, небольшое повреждение у нее во рту. Она, должно быть, прикусила щеку.

Слюна у Лоика была такая жидкая и ее было так много, что Элен показалось, будто она сделала несколько глотков.

Он поцеловал ее в шею. Она запрокинула голову, и он увидел ее нос снизу, две черные дырочки, похожие на маленькие флажолеты.

Он снял с нее свитер и расстегнул блузку.

Она присела на коленях, прямо на ковер. Лоик опустился рядом. Она приникла губами к его плечу, между подмышкой и грудью. На коже там были совсем крохотные складочки. От Лоика приятно пахло, запах был очень легкий, Элен не могла почувствовать его в куртке, потому что запах кожи, из которой она была сшита, намного более сильный, перебил его. Этот нежный запах исходил отовсюду, от рук, от живота, от груди, от шеи, от спины, а вот волосы пахли шампунем, и щеки вообще никак не пахли. Может, это запах смягчителя для ткани, добавленного при последнем полоскании рубашки, так впитался в кожу Лоика?

Она щекотала его. Чем это она проводила по его телу, носом, губами, языком или подбородком? Он не сопротивлялся, глаза его были полуприкрыты.

Вдруг, неожиданно, он опрокинул ее. Она оказалась на спине. Он стоял над ней. На какую-то секунду ей показалось, что он сейчас уйдет, уйдет немедленно, полуголый, забыв все, рубашку, свитер и пальто, даже ключи, выпавшие из его брюк. Она представляла его себе в автомобиле, рука на переключателе скоростей, влажной спиной он привалился к спинке сиденья. Но он не уходил. Он оставался здесь. Смотрел на нее. Она могла бы вот так прямо и уснуть, пока он смотрит на нее. Время от времени она приоткрывала бы глаза и видела бы, что он

по-прежнему стоит здесь, неподвижный, золотистый, плотный и большой.

Она сняла туфли. У нее были такие маленькие мизинцы на ногах, что на них, может, даже ногтей не было. Он сел на корточки возле нее, расстегнул юбку. Она, опершись пятками об пол, приподняла зад. Он потянул юбку, и она скользнула по ее ногам. Под колготками трусов у Элен не было. Он предпочел бы сначала увидеть ее ступни, потом колени, бедра и уж только потом — живот. Если он снимет колготки, весь низ ее сразу окажется совершенно обнаженным. Она ждала, втягивая в себя живот, переплетая ноги.

Почему же он не раздевает ее дальше? Она встала и сама сняла колготки. Лоик стоял. Она придвинулась к нему. Обняла. Голыми бедрами прижалась к колючим брюкам. Он поцеловал ее. Они стукнулись зубами. Элен просунула ногу между ногами Лоика, поставила ступню между его ботинками, огромными зимними ботинками на толстой и твердой подошве.

Петли застежки на брюках Лоика были маленькими, пуговицы удавалось расстегивать с большим трудом. Он ей не помог. Только опустил руки. Брюки под тяжестью набитых карманов сами упали ему на лодыжки. Лоик по-прежнему не делал ни одного движения. Элен склонилась еще ниже, чтобы развязать шнурки на его ботинках.

На погасшем экране телевизора Лоик видел искаженную фигуру склонившейся вперед Элен, голой от талии до ступней. Лоик, не отрывая глаз от ее отражения, улыбался. Протянув руку, он ласково погладил Элен по ягодицам. Это впервые он так дотронулся до нее. Что же он делал со своими руками весь вечер, с тех пор как пришел? Где они у него были? Он ни разу не чувствовал под ними кожи Элен. Лоик снял с нее свитер и бюстгальтер. Она была голой. А ему надо было сделать только шаг вперед, назад или вбок, чтобы вылезти из своих брюк и ботинок. Кожа у Элен была красивой, не всюду одинаково нежной.

Элен кожей чувствовала руки Лоика на себе.

Лоик никогда еще не входил в спальню к Элен. По обе стороны от кровати, одинаковой и в длину и в ширину, стояли ночные столики. На каждом — по лампе. Одинаковые столики и одинаковые лампы. Элен лежала на середине кровати, точно на середине. Покрывало свисало с двух сторон, слева ткани было столько же, сколько и справа. Лоик сейчас ляжет на нее. Они будут заниматься любовью и не сомнут ни простыней, ни одеял, вообще не будут ничего разбирать. Потом они вымоются и снова оденутся. Она поправит постель. Не останется ни складочек, ни пятен, ни волос, ни запахов. Вообще никакого следа. Как и в другие вечера, они пойдут ужинать в ресторан. Может, он будет спать у нее, и завтра или послезавтра по дороге на работу она отнесет белье в прачечную. Оттуда оно вернется чистым и выглаженным, немного жестким.

Он склонился над Элен и взял ее за запястье. Заставил встать. Сорвал покрывало и одеяла. Толкнул ее. Она, опрокинувшись, упала на кровать по диагонали. Он бросился на нее. Элен подставила ему шею и приоткрыла рот. Хотела поцеловать его. Он ее не поцеловал. Он в нее вошел, очень легко. Укусил за волосы.

Носом Элен касалась ключицы Лоика, глаза были у его шеи, прямо на маленькой прозрачной красной родинке, из которой рос волосок. Она попробовала отвернуть голову. У нее это не получилось. Лоик держал зубами большую прядь ее волос. Она уперлась руками в его грудь и оттолкнула его. Он отпустил ее волосы. Оторвался от нее. Она выгнулась и пришла к нему, сверху.

Он не шевелился. Она все время двигалась. Получались какие-то мягкие звуки. Она терлась об него. Раздавалось хлюпанье. Вверху бедра ее стали влажными. У нее была маленькая грудь. Она закрывала глаза, снова открывала их. Пряди волос, которые он кусал, склеенные слюной, выглядели более темными. Элен вдруг показалась ему очень большой и сильной. Он застонал.

Они лежали, вытянувшись, рядом. Элен не прижалась к нему, головой к плечу, а губами к шее. Она не прикасалась к нему, ни рукой, ни бедром, ни ногой. Лежала рядом неподвижно, с открытыми глазами и спокойно дышала. С тех пор как он поцеловал ее в самом начале вечера, она не сказала ни слова. Не стонала, не кричала. Даже не вздыхала. Ничего не было. Ни разу он не слышал ее голоса. Только хлюпанье. Пока они занимались любовью, слышно было только мокрое хлюпанье. И его собственные стоны.

Скоро она встанет. Он услышит, как в раковину потечет вода. Элен проведет намыленной банной варежкой между ног. Промоет все чистой водой. На полу у нее уже будет лежать банный коврик, чтобы не забрызгался кафельный пол. Она вытрется. Вода в раковине стечет, и последний волосок исчезнет в водовороте сливной воронки. Элен понюхает свои пальцы. Они будут пахнуть

мылом. Удовлетворенная, она выйдет из ванной.

Лоик встал. Принял душ. Из спальни Элен прокричала ему, чтобы он надел чистый халат, голубой.

Полы махрового халата волочились по полу, рукава закрывали пальцы Лоика. Чей же он? Мужчины, который был намного выше Лоика, с голубыми глазами, такими же голубыми, как халат. А если нет, то с чего бы халату быть такого цвета? Лоик сбросил халат. И закончил вытираться маленьким полотенцем.

В гостиной он собрал с пола свои вещи. Быстро оделся. Руки у него слегка дрожали. С большим трудом ему удалось зашнуровать ботинки. Он не пойдет ужинать с Элен. Он уйдет. Оставит ее. И больше никогда ее не увидит.

Она встала. Дверь в ванную была открыта, Лоик увидел, что она причесывается. Она не мылась. Пришла и села рядом с ним на диванчик. Между ног у нее все еще было влажно. Она надела колготки, юбку, бюстгальтер и свитер. Взяла пальто и сумку. Она была готова. Даже рук не помыла.

Он повел ее ужинать.

Они вернулись к Элен. Легли под одеяла.

Вытянувшись под Лоиком, Элен закрыла глаза. Он был тяжелым. Давил ей на грудь, на живот, на бедра. Целовал ее, и его колючие щеки раздражали ее кожу. Она ласкала его плечи, руки, спину.

Он не видел ее глаз. О чем она думает? Может, сравнивает его с другим. И находит, что плечи у Лоика уже, руки менее мускулисты, спина короче. Она дышала все громче и громче. Каждый ее вдох приподнимал Лоика. Вдруг она вся как-то опала. Тело ее стало почти плоским. Лоик перестал чувствовать руки Элен на своей спине. Он падал. Она его не удерживала.

Он очень осторожно высвободился. В ванной пустил воду в раковину. Взял банную варежку Элен, по-прежнему лежавшую на краю умывальника. Обильно смочив ее свежей водой, поднес к лицу. Варежка уже была около его лба, когда Лоик выронил ее. Она упала с мягким звуком, заткнув слив. Лоик соединил ладони и, набрав полную пригоршню воды, плеснул в лицо. Ему полегчало. Сквозь махровую ткань вода протекала с трудом. Лоик вытащил варежку, подцепив ее ручкой зубной щетки Элен.

Элен приходила в себя. Она вздрогнула, увидев Лоика, стоящего рядом с ней. Ей казалось, что она все еще чувствует на себе его тяжесть. Он скользнул под одеяло и натянул его до подбородка. Лоик был весь холодный. Он прижался к Элен, положил руку ей на живот, а голову на плечо. И заснул.

Элен не спала. Она старалась как можно меньше двигаться, чтобы не разбудить Лоика. Время от времени ступней или коленом она слегка шевелила простыни, и тогда до нее долетали запахи их тел. Эти легкие и слабые дуновения воздуха слегка приподнимали волосы Лоика.

Она не могла спать, лежа на спине. И мягко высвободилась. Вытянулась на животе, просунула руки под подушку. Они занимались любовью дважды. А с Симоном — больше четырехсот раз.

Элен встала. Зажгла свет в кабинете. Взяла из стенного шкафа коробку из-под туфель и поставила ее на стол. Открыла. В коробке были сувениры, связанные с Симоном. Пробки от бутылок шампанского, золотые и серебряные обертки от шоколада и каштанового мороженого, засушенные цветы, два шейных платка, мыльце из ванной в отеле, где они однажды провели ночь, почти новая зубная щетка, щетка Симона. Элен с нежностью провела рукой по щетине. От нее разлетелась легчайшая белая пудра — высохшая зубная паста. На дне коробки — золотые часы. Они давно не ходили. Села батарейка. Элен поднесла часы к свету и повертела во все стороны. Она уже рассматривала их, когда Симон сделал ей этот подарок. Корпус был абсолютно гладким. Проба на нем не стояла. Она развернула платки. Она их никогда не носила. Элен почувствовала озноб. Замерзла. Положив все обратно в коробку, она закрыла ее и поставила на место. Пошла и легла рядом с Лоиком на живот.

Лоик проснулся. Ему было слишком жарко. Это от Элен ему было так жарко. Там, где он касался ее тела, кожа была влажной. Он лежал на самом краю постели. Она занимала всю кровать. Ему не удастся снова заснуть. А она, она-то спит. В том положении, в каком она спала, щекой провалившись в подушку, с приоткрытыми губами и закрытыми глазами, лицо ее было искажено. Он разглядел влажное пятнышко на наволочке, у ее рта. Наверно, внутри, между ногами все у нее липкое, волосы там склеились от спермы.

Лоик встал. Поправил одеяла. Обхватил руками ноги Элен и стащил ее на край кровати. Она не проснулась, а только причмокнула губами во сне. Лоик секунду-другую подождал и потянул подушку, на кото-

рой лежала ее голова. Потом он накрыл Элен. Обошел вокруг кровати и лег с другой стороны. Расстояние между ними было не меньше метра. Он вздрогнул. Она прикоснулась к нему. Чем это она касалась его? Он приподнял одеяла. Одна из рук Элен так и осталась лежать на прежнем месте. Поперек кровати. Лоик оттолкнул ее. Элен спала тяжелым сном. И так, словно была в постели одна. Если бы Лоик оделся и ушел, она бы этого даже не заметила. Спала бы себе дальше, держа одну руку под подушкой, а другую вытянув вдоль тела, и во сне, возможно, видела бы другого мужчину, рядом с которым ей не хотелось бы спать.

Было темно. Лоик не видел Элен. Не чувствовал ее запаха. Не слышал ее. Он не слышал ничего, ни хлопанья дверцы автомобиля, ни шагов какого-нибудь соседа, ни гудения холодильника, ни тиканья будильника. Ничего. Кровать была слишком широкой. Лоику было холодно. Он мог бы прижаться к Элен, приникнуть к ее теплому телу и тихонько дышать в одном с ней ритме. От соприкосновения с прохладной кожей Лоика она проснулась бы. Зашевелилась. Обняла бы его, согрела, и он бы уснул. Он придвинулся к Элен. Сжался в клубочек, не прикасаясь к ней, в нескольких сантиметрах от нее. Задержал дыхание. Ничего не произошло. Она не замечала присутствия Лоика. Не чувствовала, что он так близко от нее. И не проснулась.

Элен высунула руку из постели, чтобы нажать кнопку звенящего будильника. Было без четверти восемь. Элен очень удивилась, увидев свою руку. Рука была голой. Обычно она спала в майке с длинными рукавами. Элен резко повернулась. Лоик был совсем рядом. Их тела почти касались друг друга. Он все еще спал. Элен не стала будить его. Вчера перед сном она не почистила зубы. Она подышала на ладонь и потянула носом. У нее был дурной запах изо рта.

Лоик не спал всю ночь. Когда зазвенел будильник, он закрыл глаза и замер. Элен потребовалось много времени, больше десяти секунд, чтобы осознать его присутствие. Улыбалась ли она, когда наконец повернулась к нему? Была ли разочарована? С закрытыми глазами увидеть ее лица он не мог. Она не поцеловала его. Даже не заговорила с ним. А теперь чистила зубы. Напускала воду в ванну. Она ничего не изменила в своих привычках.

Он услышал, как плюется ее электрокофеварка. Откуда она знала, что он пьет кофе? Она его об этом не спрашивала. Машинально, по привычке, приготовила кофе, потому что тот, другой мужчина, пил кофе. Всю ночь они спали вместе, прижавшись друг к другу. Она принимала ванну, пока он брился. В ванне она что-то напевала. Они садились в кухне друг против друга. Элен разливала кофе. И сама бросала в его чашку два кусочка сахара. Он намазывал маслом тосты, клал сверху конфитюр. На нем был голубой халат. Элен улыбалась ему. Он казался ей красивым, с глазами цвета его махрового халата. Она приподнималась и через стол целовала его. Губы их пахли кофе.

Элен приготовила завтрак и поставила поднос возле постели. Подошла к Лоику и нежно позвала его, склонившись прямо к уху. Он не реагировал. Она скользнула к нему в постель, прислонилась и поцеловала его в шею. Он открыл глаза. Прижал Элен к себе.

Даже с утра слюна у Лоика была очень свежей.

Не отнимая губ от его рта, она вздохнула. Он еще крепче обнял ее.

Вода из крана все текла и текла. Ванна, должно быть, уже наполнилась. Надо было выключить воду. Элен оттолкнула Лоика. Вода едва не лилась через край. Она завернула кран и подождала, пока вода стекла и в ванне ее осталось столько, сколько нужно.

Лоик резко встал. Голова у него слегка кружилась. Он оделся. Элен вернулась в спальню. Она была голой. Лоик извинился, что ему надо так быстро уходить. Он сразу не понял, который час. И ему даже некогда выпить чашку кофе. Элен не сделала ничего, чтобы его задержать. Проводила его до двери. Он застегнул пальто, поднял воротник и сунул руки в карманы.

В этой своей одежде Лоик показался ей вдруг высоким и плотным. Элен почувствовала себя маленькой, бледной и невесомой. Она встала своими босыми ногами на огромные ботинки Лоика и, держа его за плечи, легонько поцеловала в губы, между двумя концами воротника пальто. Он не обнял ее. Она переступила голыми ногами на пол. Ей было холодно. Лоик открыл дверь, спустился по лестнице. Элен осталась одна. Она дрожала от холода.

Легла в ванну, добавила горячей воды. Намылилась, с сожалением стирая следы и запахи ночи. Голова была не очень чистой. Но мыть ее она не стала. Надела все вчерашнее. Положила крем вокруг губ, на щеки, на подбородок и на кончик носа, всюду, где кожа была раздражена. Сидя на постели,

залпом выпила чашку чуть теплого кофе. Потом, надев куртку Лоика, ушла на работу.

Вечером, перед сном, Элен надолго застыла перед наполненной водой раковиной в ванной, в правой руке она держала большой кусок мыла, а в левой — только что снятые колготки. Она все не решалась постирать их. Наконец приняла решение. Слила воду и положила на место кусок мыла. Свернутые в клубок колготки она сунула себе под подушку. Постель была в полном беспорядке, она легла, ничего не поправив. Уснула, лежа на животе и зажав в руке колготки.

Проснулась Элен в хорошем настроении. Вставая, она заметила монеты на полу. Деньги были не ее. Кошелек лежал в сумке, и ни одна монетка выпасть оттуда не могла. Все это, конечно, высыпалось из брюк Лоика. Она собрала монеты и пересчитала их. Четырнадцать штук. Она положила их рядком на кровати от самой мелкой до самой крупной. Что ей делать с ними? Отдать Лоику? Оставить на память? Но он же не нарочно их выронил. Это не было подарком. Не стало бы и настоящим сувениром. Она истратит эти деньги вместе с Лоиком. Если они поедут вместе куда-нибудь днем на машине, она опустит эти монеты в щель автомата — счетчика времени на автостоянке. Но счетчики мелких монет не принимают. Она купит что-нибудь и разделит это с ним. Два пирожных, например. И каждый съест по одному пирожному. Она взяла белый конверт и положила туда монеты. Потом запечатала его и опустила в сумку. Ей не надо было записывать, сколько там денег. Она не забудет.

Три следующие ночи Лоик провел у Брижит. Он подолгу занимался с ней любовью. Наблюдал за ней. Она закрывала глаза. Ее огромный рот раскрывался. Каждые семь-восемь секунд из него вылетали легкие постанывания, ни громкие, ни тихие. Ее огромные груди колыхались. Она звала Лоика. Что-то говорила ему. Он старался ее не слышать. Потихонечку рот Брижит раскрывался все шире и шире, стоны становились все более долгими и частыми. И вдруг она закрывала рот и открывала глаза. Лоик переставал тогда смотреть на нее. Он тихо изливался.

Брижит требовалось время, чтобы прийти в себя. Она еще задыхалась, а он уже засыпал.

Он не очень хорошо помнил тело Элен. Еще хуже — ее лицо. Она, может быть, позвонит ему. Он будет слушать ее голос и вспомнит форму ее плеч, ее рта. Вспомнит вкус ее волос, вспомнит, какая где у нее кожа, вспомнит запах постели. Мысленно увидит, как она натягивает колготки на свои липкие бедра, представит себе ее склонившейся над ним и произносящей его имя.

Элен ему не позвонила. Что, она забыла его? Куртку она наверняка повесила в стенной шкаф. Белье сдала в прачечную. И дома, в ее квартире, не осталось никаких следов Лоика. Надо было укусить ее, поранить. Оставить маленькую ранку на суставе указательного пальца правой руки, просто чтобы при каждом сгибании пальца Элен было чуть-чуть больно и она вспоминала бы его. Но как только шрам зарубцевался бы, она бы перестала думать о нем. Тем более что среди других складочек на сгибе сустава рубец был бы незаметен.

Лоик позвонил Элен. Она пригласила его к себе на ужин послезавтра.

Был сезон устриц. Элен решила купить две дюжины. Но в последний момент передумала. А если Лоика задержат в больнице, если он не придет, что ей делать со всеми этими устрицами? Ну, дюжину она съест, но не больше. Стало быть, другую дюжину придется выбросить. Устрицы не заморозишь. Это, может быть, единственный продукт, который ни в коем случае нельзя замораживать. Она купила антрекот, салат и фунт самой нежной зеленой фасоли для Лоика.

Она почистила фасоль. Лоик вот-вот придет. Она переоделась и подкрасилась.

Было половина девятого. Лоик возвращался из больницы. Он не пойдет к Элен. Ужин она, вероятно, уже приготовила. Привела себя в порядок и надела свой колпачок. Читает газету, проверила, в порядке ли макияж и прическа, и смотрит телевизор, весело переключая программы. Ждет. Беспокоиться она начнет к четверти десятого. Приглушит звук телевизора, чтобы лучше слышать, что происходит на лестничной площадке. Еще через двадцать минут она выключит телевизор. И будет неподвижно сидеть на диванчике, опустив локти на колени и подперев ладонями подбородок. От всякого щелчка на лестнице, всякого движения лифта она будет вздрагивать. Но никто не вытрет ноги о ее коврик у двери, и никто не нажмет кнопку ее звонка. Потом она начнет беспокоиться. Позвонит ему. А он не ответит.

Что-то наверняка помешало Лоику прийти. И все-таки мог бы и позвонить. Фильм закончился. Элен проголодалась. Съела са-

лат и сыр и заморозила мясо и зеленую фасоль. По счастью, она не купила устриц. Элен легла спать и уснула.

Лоик посмотрел на часы. Половина двенадцатого. Его совсем сковало. Просидев целый вечер в кресле, он ни разу не пошевелился. Что делала сейчас Элен? Он снял трубку, послушал гудок и положил ее на место. Телефон работал. Лоик не ужинал. Достал из холодильника старый горшочек с медом и попытался намазать его на сухари. Все они раскрошились. Он их съел. Впервые в жизни заметил, как громко могут хрустеть сухари, когда их жуешь. То и дело, из страха, что не услышит телефонного звонка, он переставал жевать и так и сидел, открыв рот. Ходил по комнате вдоль и поперек. Вдруг в ковровом рисунке он увидел что-то, похожее на голову собаки. Закрыл глаза, снова открыл их. Голова собаки была на том же месте. Он отошел подальше, вернулся. По-прежнему кроме собаки он ничего не видел. Надел пальто и вышел из квартиры.

Не прошло и десяти минут, как он был у дома Элен. Света в ее окнах он не увидел. Поднялся по лестнице и приложил ухо к двери. Ему показалось, что он слышит приглушенный шум. Это было всего лишь шуршание его собственных волос о дерево. Элен разделась. Вынула свой колпачок. Он ей не пригодился. Она напрасно носила его в себе больше трех часов. Он был теплым и маслянистым. Вымыв и насухо вытерев, она положила его обратно в коробочку. А сейчас спала.

Он не пришел. И даже не предупредил ее об этом. А Элен не забеспокоилась. Она спала.

Лоик сел на ступеньку. Вырвал листочек из блокнота, написал записку с извинением и просунул ее под дверь.

Он припарковался у дома Брижит. Ее квартира была освещена. Он позанимается с ней любовью и останется у нее спать. Лоик перешел улицу и набрал номер входного кода. Груди Брижит придут в движение, с ее больших губ сорвутся тихие звуки, и она испытает оргазм, копошась под ним. Он сел обратно в машину. Вернулся к себе домой. Постель была ледяная. Лоик проглотил две таблетки снотворного.

Наутро голос у Элен был спокойным. Она согласилась поужинать с ним в тот же вечер.

После полудня Лоик сказал ей, что не сможет прийти. Когда он произносил ее имя, у него получалось «Элед». Он заболел гриппом.

Под вечер Элен пришла к нему. По дороге она заехала в супермаркет. Купила апельсины, сухое картофельное пюре и ветчину в вакуумной упаковке. У Лоика заложен нос. Никакого вкуса он не почувствует.

Элен долго ждала, пока он откроет ей дверь. Она разбудила его. Как только она вошла, он лег обратно в постель. Она отнесла еду на кухню.

Лоик закрыл глаза. Его знобило. У него наверняка была высокая температура. Элен обыскала ванную комнату, но термометра не нашла. Положила руку на лоб Лоика. Он горел. Тело под одеялом, должно быть, очень горячее. Она разделась и легла.

Кровать двигалась. Матрас съезжал вниз. Лоик почувствовал, что рядом с ним образовалась какая-то дыра. Он скатится туда. А подняться не сможет.

Он лежал неподвижно. Рот был открыт. Там, верно, очень горячо, и все пересохло. На что были бы похожи поцелуи Лоика без слюны?

Элен склонилась над ним. Поцеловала его.

Он задыхался. Мучился удушьем. Что-то свежее оказалось у него во рту и мешало дышать. Он резко повернул голову вбок. Появился воздух. Все было черным-черно. Лоик понял, что глаза у него все время были закрыты. Он приоткрыл их. Чьи-то глаза были совсем рядом, у его глаз. Глаза с большими черными и жесткими ресницами. Его затрясло. Глаза отдалились. Лоик увидел лицо. Оно оживилось и нежно заговорило с ним. Это была Элен. Большие ресницы не причинят ему вреда. Он был в своей постели, и Элен была рядом с ним. Он перестал дрожать.

Лоик спал. Из носа у него потихоньку текло. Щеки были красными, а волосы — в полном беспорядке. Он потел. От пота кожа его казалась еще нежнее. В вырезе пижамной куртки поблескивали ключицы.

Может, он скоро проснется. Она его разденет. Ляжет на него. Тела их будут мягко скользить друг по другу.

Она попыталась не смотреть на него. Отодвинулась. Повернулась к нему спиной и закрыла глаза. И только еще сильнее почувствовала тепло, идущее от него. Она меняла положения, придвигалась к нему. Каждый раз, когда Лоик делал вдох, грудь его поблескивала. Элен видела блики на его коже. Дышала его запахом.

Она встала и в гостиной, не садясь, выпила стакан воды. Тело Лоика, казалось, нагрело всю квартиру. Она вернулась к нему и как-то неуклюже легла рядом. Кашляну-

ла. Задела ступней ногу Лоика. Он даже не шелохнулся. Элен вздохнула. Заснуть ей не удастся.

Она оделась и вернулась к себе домой. Простыни были чистыми и свежими, хорошо отглаженными. Она не спала всю ночь.

Через день, после обеда Лоик вышел на работу. Вернувшись из больницы, он позвонил Элен. Она лежала в постели. У нее было тридцать девять и восемь.

Это от него она заразилась гриппом. Его гриппом и его насморком. Лоик отправился к ней.

Она не сильно простужена. Горло не красное. Три-четыре дня, и жар спадет. А через неделю она даже сморкаться больше не будет.

Он согрел воды, чтобы приготовить ей питье. Поискал аспирин. Нашел его в ящике туалетного шкафчика рядом с витамином С, щипчиками для ногтей и маленьким несессером с нитками и иголками в картонном пакетике. На клапане было напечатано название. Название отеля на нормандском побережье. Наверняка Элен отдыхала там с другим мужчиной. Они никуда не выходили. Не покидали своего номера. Занимались там любовью. Ели там. С аппетитом. И целовались с набитыми ртами. И теперь Элен в дремоте, ошалевшая от высокой температуры, быть может, все еще этим грезит. А прямо сейчас, когда Лоик принесет ей питье, ей на секунду покажется, что она видит того мужчину, который по утрам осторожно ставил на их широкую постель поднос с завтраком.

Лоик увидел синюю коробочку с колпачком Элен. Открыл ее. Колпачок был на месте. Лоик взял его в левую руку. Растянул пальцами нежную выпуклую пленку. Правой рукой достал иголку из несессера. И проткнул колпачок. Он протыкал его пятнадцать раз. Пятнадцать проколов, равномерно распределенных по всей резиновой поверхности. Пятнадцать маленьких незаметных дырочек.

Он положил колпачок на место, в синюю коробочку. А иголку — в несессер. Закрыл дверцу туалетного шкафчика.

Вода кипела. Лоик заварил настойку, подсластив ее медом. Принес ее Элен и дал ей два порошка аспирина. Когда она все выпила, он тщательно выполоскал чашку. Потом снял туфли. И не раздеваясь, лег рядом с Элен.

Уснул он одновременно с ней.

Перевод с французского
Т.Ворсановой

© Bernheim, Emmanuèle. Un couple.
© Editions Gallimard, 1988
© Перевод Т.Ворсановой, 1995

Summary

The issue prepared under support of the Ministry of Foreign Affairs and Ambassy of France in Moscow is dedicated to contemporary French culture. French Ambassador Mr. Morel advances the issue. Compilers Zara Abdullayeva and Nina Zarkhi mark the principles of its composition.

Under the heading **Analyses and Reflections** Le Mond's observer Jean-Michel Frodon specifies the major trends in the nowaday's cinema, representing a new generation of filmmakers.Here also comes review of a duet Jeunet-Caro's La Cité des Enfants Perdus – one of the most remarkable phenomenon of the recent events.

Under the rubric **Pro et Contra** an exclusive interview with the prominent philosopher, historian and publicist André Glucksmann is published, who recapitulates the evolution of political views of French intellectuals of the latest three decades.

IK Premiere presents a favourite of this year Cannes' Film Festival Mathieu Kassovitz and his film La Haine. Mickail Trofimenkov's review and a set of Kassovitz's interviews picture this eccentric newcomer whose appearance shocked the public at large.

Memoirs and Publications are dedicated to legendary film star Arletty, whose name is connected with the newly aroused interest to the problem of Vichy and so-called vichism.

Selected Prose includes a story Un Couple by a young but well-known writer and scriptwriter Emmanuèle Bernheim.

Non-stop contains short reviews of the most significant films of the current repertoire.

Portrait unexpectedly presents Isabelle Huppert as a colloque of Natalie Sarrot, Jean Bodrillard, Emmanuèle Bernheim, Claude Chabrol, Pedro Almodovar and Brian de Palma.

Anthology is devoted to a prominent film director Luis Malle. Extracts from Philip French's Malle on Malle are published.

Laboratory includes director's dairy by Anatoly Vasilyev who collaborated with French actors when staging Masquerade at Comédie Française, and his conversation with Zara Abdullayeva. Personalia presents creation of the late playwright Bernard-Marie Koltès. A comprehensive fragment from his play Quai ouest and an essay Un hangar, à l'ouest are published prefaced by S.Isayev.

Random Notes are dedicated to the leader of the French design Philip Stark.

Under the heading **Studies** an essay from L'entretien infini, a book of a classic of contemporary French philosophy Maurice Blanchot is published prefaced by Boris Doubin.

Cinema as Business actualyses in the controversy of Pierre Hodgson and Daniel Toskan du Plantier advocating opposite conceptions of the state participation in the film industry.

© Журнал «Искусство кино», 1995

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В. ответственный секретарь
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Художник – **Левашов В.Г.**
Компьютерная верстка – **Сандомирский П.А.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 21.08.95
Подп. к печати 01.11.95
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 17,51

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации
РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 527
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

1246

10 авг 1996

ВСЕСОЮЗНАЯ
Ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Этот номер «ИК» осуществлен при содействии Министерства иностранных дел Франции и Посольства Франции в России.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: фестивали как зеркало кинематографа; TV — в разных измерениях; наш «средний класс»; статьи Л.Аннинского, А.Аронова, Д.Быкова, С.Добротворского, Н.Зоркой, В.Михалковича, А.Плахова, Г.Померанца, Ст.Рассадина, М.Рыклина, М.Трофименкова, М.Туровской, Т.Чередниченко.

В рубрике «Премьера «ИК» :
«Особенности национальной охоты», «Послеобеденное завещание», «Все будет хорошо», «Духовные голоса».

В рубрике «Портреты» :
Владимир Познер.

В рубрике «Персоналии» :
Андрей Караулов, Стивен Кинг.

В рубрике «Мемуары и публикации» :
Клод Шаброль и «новая волна».

В рубрике «Интервью «ИК» :
А.Атанесян, М.Зверева, Н.Клейман, М.Рудинштейн; Д.Захаров, А.Троицкий.

К 100-летию кино
«Голливудские хроники» :
Вивьен Ли, Фрэнк Синатра.

В рубрике «Штудии» :
Ролан Барт, Поль Вирильо.

В рубрике «ИК». Избранная проза» :
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Мишель Дрюнер. Телесеть.

В рубрике «Фильм в журнале» :
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике «Теория, история» :
Эрик Ромер об Андре Базене.

В рубрике «Фестивали» :
Берлин-95.
Венеция-95.
Канн-95.
Москва-95.
Сочи-95.

10 95